اتجاهات النقد الموسيقى المعاصرة لتطور الحركة الموسيقى فى أوربا فى القرن الثامن عشر

د . سهير أسعد طلعت *

من الثابت أن القرن الثامن عشر كان بداية فترة ازدهار فى تاريخ النقد الموسيقى فى أوروبا. ففيه كانت أول محاولة منظمة فى النقد الموسيقى، بعد تأخرد فى الظهور عن النقد فى باقى أفرع الفنون الأخرى.

وبالرغم من ذلك، كان يعد إحدى القوى المشكلة للحقبة العقلانية The Age of reason. إذ أن العقلانية شاركت فى تكوين كل الأفكار المعاصرة، واستمرت فى النمو بقوة مع تطور الأفكار العلمية والفلسفية، واخترقت التفكير العقلانى فى كل مستويات الحياة، ومع تطور دور الطبقة الوسطى فى المجتمع. فكل هذه الأفكار والمعتقدات بالإضافة إلى القوة الاستقلالية للإنسان أعطت حماساً وهاجا لخطب وكتابات المفكرين العظام فى تلك الفترة. وأصبح النقد هو الأداة الأساسية فى عملية التنوير، والفن مثل كل أنشطة العقل البشرى، كان لابد أن يخضع للأختبار النقدى، ومن هنا ولد نقد الفن المعاصر والنقد الموسيقى.

وتعد بحق الموسوعة Encyclopedia - التي أصدرها دالامبير d`Alembert وديدرو Diderot (١) فيما بين ١٧٥١م-١٧٧٢م - التحفة التذكارية المعبرة عن المذهب العقلي خلال القرن الثامن عشر. وقد سبق هذه الموسوعة وصاحبها أيضا سلسلة من الكتيبات والدوريات تتعلق بالجدل والاختلاف في الرأي المثار بشأن موضوعات موسيقية مختلفة. إن القرن الثامن عشر لا يمثل عصرا فنيا واحدا، فقد شهد نضج وذروة الأسلوب الموسيقي الباروكي، ثم بزوغ وازدهار الأسلوب الموسيقي الكلاسيكي. وكان أكثر الموضوعات جدلا هو الصراع الذي كان مثارا في مطلع القرن الثامن عشر بين المتحمسين للأوبرا الإيطالية من جهة، وأنصار الأوبرا الفرنسية من جهة أخرى.

ومن اللافت للنظر أن معظم هذه الصراعات تركزت حول فن الأوبرا الذي اعتبر أنه ملتقى الفنون كلها. وبالرغم من أن الموسيقى البحتة لم تكن تعامل في تلك الوقت بنفس الاهتمام كفن مكتمل مستقل، إلا أن الدوريات الموسيقية قد حفلت أيضا بالكثير من النقد الموسيقي المليء بالإبداع.

وإذا كانت العقلانية هي الاتجاه السائد في النقد في تلك الحقبة، فقد استحوذت على المؤلفين الموسيقيين والنقاد فكرة أن الفن ما هو إلا تقليد للطبيعة، سواء الطبيعة البشرية أو الطبيعة الخارجية. تلك الفكرة كانت مستوحاة من أيام أفلاطون وأرسطو، مرورا بسقراط وهوميروس، وظلت كذلك حتى عصر

• أستاذ مساعد بالمعهد العالى للنقد الفنى، أكاديمية الفنون.

النهضة. وقد عبرت تلك العقيدة عن نفسها في إطار المذهب العقلاني، والمذهب المعروف باسم "Theory of Affects" (٢): نظرية المؤثرات وينضوي تحتها كل التأثيرات العاطفية والشعورية والتعبيرية. وقد تطورت أساليب التعبير عنها في الفنون الأخرى من قبل ديكارت Descartes (٣) وسبينوزا Spinoza (٤) وآخرين. وطبقت تلك الأساليب بعد ذلك على الموسيقى بصورة منتظمة بمعرفة المؤلفين الموسيقيين الألمان.

في ظل تلك الظروف، كان على النقد الموسيقي - الموجه بصورة فردية إلى المؤلفين أو مؤلفات موسيقية - أن ينتظر حتى تبدأ الصحافة اليومية والمجلات الموسيقية في الانتشار، إذ لم يبدأ في الظهور والانتشار المنظم إلا في أواخر القرن السابع عشر. وإذا كانت ألمانيا الأولى في مجال الإصدارات الموسيقية، فإن فرنسا كانت تعد هي الأخرى الوقود الفكري الذي غذي هذه الدوريات وعمل على انتشارها على نطاق واسع.

بدأ النقد الموسيقي الجاد في ألمانيا بظهور ماتيسون Mattheson بمقالات في مجلة "النقد الموسيقي Critica Musica" (١٧٢٢م-١٧٢٥م)، كما ساهم فيها أيضا كل من ماربورج Marpurg وشايبه وميتسلر Mizler. وكل هؤلاء النقاد الأوائل لعبوا دورا هاما في الحياة الموسيقية الألمانية.

تكونت أسس النقد الموسيقي ومعاييره واتجاهاته من التطورات الموسيقية والتاريخية وآراء النقاد عبر العصور المختلفة. لقد حاول النقاد في القرن الثامن عشر أن يقوم النقد الموسيقي على الحكم الشخصي Judge؛ نظرا لعدم وجود أسس وقواعد متعارف عليها للنقد الموسيقي، كما كان في النقد الأدبي الذي وضعت أسسه منذ أرسطو وتطور عبر العصور المختلفة.

وإذا كانت أسس وقواعد النقد بصفة عامة، ومنها النقد الموسيقي، تكونت من حوادث التاريخ وآراء النقاد في الأزمنة المتعاقبة؛ فسوف نحاول في هذا البحث استنباط اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر. فكما يقول صمويل جونسون S. Johnson(٥): "لا تستخف بتلك الآراء التي تشكل القواعد، إذ أن معرفة الأسس أو القواعد لا تعني أكثر من معرفة الأحداث السابقة والعموميات الحكيمة المستخلصة منها والتفكير في رؤية سلسلة كبيرة من التجارب، سواء كانت عن موسيقى آلية أو غنائية، هي أفضل أساس لإيجاد قواعد للعمل النقدي الموسيقي، لأن ذلك يؤدي للوصول إلى المبادئ والمعايير العامة التي يمكن بواسطتها نقد أي عمل موسيقي."

الهدف من الدراسة

هو الوقوف على اتجاهات النقد الموسيقي المعاصر لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر. وسوف يتعرض البحث في ثناياه للإجابة عن التساؤلات التي يثيرها موضوع البحث:

١) ما هي أساليب النقد لدى النقاد الموسيقيين الأوائل في القرن الثامن عشر؟
٢) هل هناك معايير وأسس واتجاهات واضحة شكلت في أي وقت من القرن الثامن عشر قوام النقد الموسيقي؟
٣) هل استطاع النقد الموسيقي أن يؤثر أو يتأثر بالتجديد والتطور في الأساليب الموسيقية للمؤلفين الموسيقيين خلال القرن الثامن عشر؟
٤) ما هو موقف ودور النقاد الموسيقيين من معاصريهم من أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين سطعت شهرتهم بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر (هايدن وموتسارت وبتهوفن)؟

أسلوب الدراسة

هي دراسة وصفية تحليلية؛ للوقوف على الاتجاهات العامة في النقد الموسيقي المعاصر؛ لتطور الحركة الموسيقية في أوروبا خلال القرن الثامن عشر.

تنظيم الدراسة

يتناول البحث تحليل النقاط الست الآتية:

أولاً: النقد والنقاد الموسيقيون الأوائل في القرن الثامن عشر في ألمانيا
ثانياً: المنظور التاريخي في النقد الموسيقي وأثر تجاهله في الحكم على الإبداع الموسيقي
ثالثاً: النقاد الموسيقيون ودورهم في التحول من المذهب الباروكي إلى المذهب الكلاسيكي
رابعاً: الحركة النقدية الموسيقية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر
خامساً: النقاد الموسيقيون، وموقفهم من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين لهم والذين سطعت شهرتهم بعد ذلك خلال القرن التاسع عشر
سادساً: الخلاصة

أولاً: النقد الموسيقي في القرن الثامن عشر والنقاد الأوائل في ألمانيا

في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ارتفع المستوى الثقافي بين الموسيقيين الألمان. وكان نقاد الموسيقى يطبقون الاتجاه السائد لرجال عصر التنوير والعقلانية "Age of Reason". وكان لهم أيضا تأثير على الحياة الموسيقية، نظرا لكونهم منظرين ومؤلفين موسيقيين لهم تقنيات في التأليف الموسيقي. وهؤلاء كانوا يمثلون صفوة المجتمع، وكان أكثرهم شهرة "يوهان ماتيسون J. Mattheson"، و"لورنز متسلر L. Mizeler"، و"فريدريك فيلهالم ماربورج F. W. Marpurg"، و"يوهان أدولف شايبه J. A. Scheibe"، و"يوهان آدم هيلر J. A. Hiller".

دخلت الأفكار العقلانية الحديثة في النقد إلى ألمانيا أولا عن طريق مدينة هامبورج، ولكن كانت برلين تعد من أكثر المدن أهمية، حيث تبلورت فيها الأفكار الفرنسية الجديدة؛ فمنذ منتصف القرن الثالث عشر، فتحت برلين أبوابها للمهاجرين من سكسونيا وشمال ألمانيا وأيضا من الأجانب. في عام ١٧٢٥م، كان هناك أكثر من ثمانية آلاف فرنسي يعيشون هناك. ومنذ ذلك الوقت، شكلوا عنصرا هاما في الحياة الفكرية للمدينة، وعلى ذلك فإن الانصهار القوي للأجانب في حياة المدينة أضاف شيئا مهما للقوى النقدية، وأصبحت تمثل خاصية بارزة في حياة المدينة. وساد الغزو الثقافي الفرنسي في برلين.

ومن مظاهر ذلك، تلك الأفكار الفرنسية التي عاشت في رسائل وأشعار الملوك، وفي القصور الأرستقراطية، وكذلك في المحافل العلمية في برلين، وأيضا في المجلات التي تقرأها الطبقة الوسطى. وحينما ذهب في تلك الفترة الباحث الإنجليزي "تشارلز بورني C. Burney" إلى برلين لاحظ أن الجدل والنقاش في الموسيقى يجري في برلين أكثر حرارة وقوة من أي مكان آخر. كما لفت نظره كثرة المنظرين ونقاد الموسيقى في المدينة.

♦ المنظرون الموسيقيون في برلين:

لم تعج مدينة ألمانية أخرى بالموسيقيين المثقفين والقادرين على التحليل والتنظير الموسيقي مثلما كانت برلين. ففيها كتب كوانتز J. J. Quantz مقالاً عن "تعليم العزف على الفلوت" عام ١٧٥٢م، ونشر "كارل فيليب عمانويل باخ C. P. E. Bach" كتابا عن الطريقة الصحيحة لعزف الكلافيير من جزأين خلال أعوام ١٧٥٣م-١٧٦٢م، وكتب ماربورج Marpurg "دليل فن الغناء" وكتابا تحت عنوان "فن العزف ودليل العزف على لوحة المفاتيح keyboard خلال فترة ١٧٥٠م-١٧٥١م"، كما نشر كل من ماربورج Marpurg وكيرنبرجر J. P. Kirnberger كتابا عن "الهارموني والتأليف الموسيقي".

لقد صنفت كل هذه الكتب كروائع لتعليم فن الموسيقى، وقد جمعت بين التدريس العملي والنظري مع التعليم الجمالي؛ ولذلك لم تكن برلين ينقصها المنظرين القادرين على هضم الأفكار الفرنسية لعصر العقل والتنوير لتلائم ذوق الطبقة الوسطى.

ويؤكد ذلك إصدارات كريستوف فريدريك نيكولاي C. F. Nicolai لكل من مجلات مكتبة الفنون والآداب خلال فترة ١٧٥٧م-١٧٥٨م، ومكتبة ألمانيا العامة، ومجلة المكتبة العامة الجديدة؛ كأسلحة قاتل بها "نيكولاي" من أجل المطالبة بالاستنارة الدينية والاجتماعية والثقافية، وكان هذا الكاتب المؤثر صديقاً لماربورج Marpurg وريخارت Reichardt، رائدي التنظير الموسيقي المعاصر وقتذاك في برلين؛ لذلك فقد أثرت المذاهب الموسيقية لمنظري برلين على الكتب الأكثر أهمية عن الجماليات في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

أوائل النقاد الموسيقيين

١- جون ماتيسون John Mattheson (١٦٨١م-١٧٦٤م)

لقد عاش المؤلف والناقد الموسيقي ماتيسون بين حقبتين موسيقيتين؛ فقد عاش ازدهار عصر الباروك والفترة التي مهدت للعصر الكلاسيكي. فضلاً عن أنه كان عنصراً مؤثراً في التطور والبعد عن الفترة الخاصة بطراز عصر الباروك، وهي الفترة التي اتسمت بالمشاعر الرصينة.

كان لماتيسون أفكار حديثة كمنظر وناقد موسيقي، وبحث عن أشكال أكثر حرية في التعبيرات الدرامية للألحان والهارمونيات في الموسيقى الكنسية. وأكد على العودة إلى النزعة الفطرية الطبيعية. وكان أول من نادى وبحماس شديد على أهمية أن تكون الألحان غنائية cantabilé وضرورة انتشار هذا النوع من الألحان. وكانت مؤلفاته الموسيقية تعكس إيمانه القوي بدرامية وغنائية الألحان.

في عام ١٧١٣م، انغمس ماتيسون في صراع عنيف، ممثلاً عن المدرسة القديمة للكونترابنط والتي تزعمها عازف الأرغن بوكماير Bokëmeyer الذي كان ينظر للكانون والكونترابنط نظرة دينية، بينما كان ماتيسون يعتبرهما شكلين من التمارين الذهنية العقلية.

لقد اتبع ماتيسون نهج أصحاب الفلسفة الجمالية الفرنسية في تلك الأيام، الذين كانوا يعتبرون الطبيعة نموذجاً للفن، ومنها تستقي اللغة الموسيقية للعاطفة. لذا فإن المؤلفين الموسيقيين يجب أن يعبروا عن عظمة الروح والحب والمشاعر الدينية المختلفة. لقد كانت الطبيعة والمنطق والوضوح هي المعايير الأساسية التي كان يحكم بها ماتيسون على أنواع الموسيقى كافة.

كتب ماتيسون عن المؤلف الموسيقي الصغير هيندل Handle في عام ١٧٠٣م أنه ألف آريات طويلة وكذلك العديد من الكانتاتا cantatas بدون المهارة

والذوق. ولكن في الوقت نفسه، تعكس بغزارة مشاعر حقبة الباروك تماما مثل تلك التي انتشرت في تلك الفترة، والتي كانت مفعمة بالغنائية والكولوراتورا. وبالفعل كان أسلوب هيندل في الإيقاع واللحن الفخم، الذي وصل إلى غاية الجمال في محاولاته الناضجة في هذا الشأن.

وكان لعمل ماتيسون كمغني في الكورال في سن التاسعة وخلال فترة ١٦٩٠م-١٧٠٥م أن أثر تأثيرا كبيرا على نظرياته وأيضا على عمله النقدي.

وكان ماتيسون يري أن المسرح هو شيء حيّ طبقا لنظرية Theory of Affects، وهو بذلك يريد إحلال الأسلوب الدرامي المسرحي Theatrical style محل الأسلوب الكونترابونطي، الذي هيمن بدرجة كبيرة على الموسيقى الكنسية لأن مهمة مؤلف الموسيقى الدينية كانت تهدف إلى إثارة العواطف والأحاسيس الأخلاقية. وهذه الأفكار تضمنها كتابه "الموسيقي الوطني Der Musicalische Patriot" في عام ١٧٢٨م، الذي عرف فيه كلمة "مسرحي theatrical" على اعتبار أنها المحاكاة الفنية للطبيعة، وإن كل ما يؤثر على البشر فهو مسرحي، فالموسيقى تكون مسرحية والعالم أجمع يكون مسرحا عملاقا.

وبهذه المذاهب والأفكار، نجد أن ماتيسون أثر تأثيرا كبيرا على الموسيقى الكنسية، وانعكس ذلك على الكانتاتا الدينية في ظل سريان أسلوب الألحان الدرامية.

وعرف هذا الأسلوب أيضا بـ"الأسلوب الميلودي الجديد New Melodic Style"، الذي كان يتواءم بدرجة كبيرة مع الريستاتيف recitative والآرياداكابو da capo aria في الأوبرا.

أنشأ ماتيسون أول مجلة دورية موسيقية مخصصة بالكامل للموسيقى، وهي "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" خلال فترة ١٧٢٢م-١٧٢٥م. وكانت المجلة تتضمن موضوعات موسيقية وأخرى مترجمة ذات اهتمامات تاريخية وجمالية. وقد اهتمت المجلة بمسألة الذوق إلى حد كبير وخاصة فيما يتعلق بالجدل الذي كان دائرا آنذاك بين أنصار المدرسة الكونترابونطية وأنصار الهوموفونية. وكثف ماتيسون صراعه ضد أسلوب الكونترابنط، الذي كان يمثل الأسلوب القديم والذي بلغ قمته على يد يوهان سباستيان باخ J. S. Bach. أما الجانب الآخر للجدال، كان الأسلوب الميلودي الحديث ممثلا في تليمان Teleman، والأوبرات الإيطالية لهيندل، والنزعة الخاصة بالكانتاتا، ومؤلفات ماتيسون.

في الإصدار الثاني من "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica"، أعاد نشر الدراسة الخاصة بالراهب "فرانسوا راجونيه Abbé F. Raguenet" (٦) التي تقوم بشكل أساسي على مناقشة الفروق والاختلافات القائمة بين الذوق الفرنسي والذوق الإيطالي للموسيقى والأوبرا. وهي الدراسة التي كانت بمثابة فتح النيران

على الصراع الفرنسي ضد أوبرا الباروك الإيطالية، كما أضاف ماتيسون بعض الملاحظات والآراء بخصوص هذا الموضوع، وذلك بعد نشر تلك الدراسة مباشرة. بالإضافة إلى نشر بعض الآراء الأخرى التي تدافع عن الموسيقى الفرنسية، ومن خلال تلك الكتابات دخلت الأفكار النقدية الفرنسية إلى ألمانيا. كما تضمنت المجلة أيضا مقالات نقدية قاسية لبعض أعمال كل من هيندل وباخ. وأصبح كل عدد يصدر من "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" يتضمن موضوعات موسيقية لها طابع جدلي وخلافي، وأخرى خاصة بفلسفة الجمال. هذا بالإضافة إلى موضوعات تاريخية ونقدية خاصة بالموسيقيين والموسيقى.

وعندما نشر ماتيسون في عام ١٧٣٩م كتاب "القائد الموسيقي الكامل Vollkommene Kapellmeister"، الذي كان يعتبر نصا قياسيا ومعياريا للتنظير الموسيقي وفلسفة الجمال؛ وبهذا اعتبرت هذه الفترة من الفترات الكلاسيكية للنقد.

وبناءً على هذا الكتاب، تم وضع الكثير من الأسس التي ارتبطت بالنظرية النقدية الحديثة. إلا أنه بالإضافة إلى هذا الكتاب، كانت هناك "دراسة في الهارموني Traité d'Harmonie" للمؤلف الموسيقي الفرنسي رامو Rameau عام ١٧٢٢م، وكتاب فوكس J. J. Fux في عام ١٧٢٥م "خطوات إلى برناسوس Gradus ad Parnassus" وفيه تقنين للقواعد في المؤلفات الكونترابنطية. فهذه الكتب الثلاثة كانت تعتبر الأساس للتطورات الموسيقية كافة منذ فترة باخ وحتى نهاية القرن التاسع عشر.

ولكن يظل ماتيسون هو البداية في المدخل للتطورات الجديدة التي حدثت في الموسيقى والعمل على تنوير الطريق من خلال نظرياته وآرائه النقدية، والذي تأثر به عدد من الباحثين الألمان، والذي قيل عنه أنه ربما يكون أول ناقد موسيقي في العصر الحديث (٧).

٢- فريدريك وليام ماربورج F.W.Marpurg (١٧١٨م-١٧٩٥م) (٨)

كان ماربورج أهم منظري حقبة العقلانية والتنوير Age of Reason في برلين. وكان يماثل ماتيسون في هامبورج كحامل لواء الأفكار العقلانية ومفكر عظيم المعرفة والقدرة على الجدل والمناقشة. لقد نشر أحد عشر كتاباً في كل ما يخص الموضوعات الموسيقية، تناول فيها النظريات والتأليف الموسيقي وأساليب العزف على الآلات ذات لوحات المفاتيح، وبحث عن الفوجة. بالإضافة إلى هذه الكتب النظرية، نشر ماربورج أعمالاً نقدية وتاريخية مثل كل المفكرين الألمان في تلك الفترة.

لقد تضمنت مجلته الموسيقية "الناقد الموسيقي على ضفاف الغناء Der Critische Musicus an der Spree" مقالات لمؤلفين ألمان وفرنسيين. وكانت المقالات الفرنسية مترجمة. كما تضمنت مقالات نقدية عن الأوبرا الإيطالية. وفي

عام ١٧٥٩م، نشر كتابه "مقدمة نقدية لتاريخ الموسيقى Kritische Einleitung in die Geschichte der Musik".

وفي عام ١٧٥٤م، بدأ ماربورج في إصدار مجلة موسيقية ثانية وهي "مقالات تاريخية نقدية لاستيعاب الموسيقي Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme des Musik". كانت هذه المجلة عبارة عن خمسة مجلدات تضم ترجمات من الفرنسية، ومراجعات لكتب ومقطوعات موسيقية، وسير ذاتية عن المؤلفين الموسيقيين، وتقارير عن الأوبرا وخاصة الأوبرا الألمانية.

ثم بدأ ماربورج في إصدار مجلة موسيقية ثالثة وهي "رسائل نقدية عن فن النغم Kritische Brief über die Tonkunst"، التي تناولت مقالات جادة في النظريات الموسيقية، وأسس في التأليف الموسيقي لنص أدبي، وبحث عن الفوجة، ومساهمات في تاريخ الموسيقى.

لقد كان تأثير ماربورج وكيرنبرجر Kirnberger كبيرا لدرجة أن برلين ظلت لفترة طويلة مركزا لسيطرة النقد الموسيقي. وبينما انضمت المدن الشمالية الأخرى إلى برلين في النقد الموسيقي الفعال.

وعلى هذا يمكن القول إن النظريات الموسيقية ازدهرت في شمال المانيا ووجد فيها التفكير النقدي الموسيقي مساحة أكبر من المدن الأخرى، لذلك أصبح الشمال الألماني هو المركز للأفكار النقدية الموسيقية الحديثة والمستنيرة وبلدا للمجلات الموسيقية والرواد الأوائل في النقد الموسيقي.

٣- لورينز كريستوف مِتسلر L. C. Mizler (١٧١١م-١٧٧٨م) (٩)

أسس مِتسلر مجلة "المكتبة الموسيقية الجديدة New Eroffnete Musikalische Biblioythek". هذه المجلة كانت الصحيفة الرسمية للمجتمع في ليبزج، وكانت تعني بالحكم بموضوعية على المؤلفات الموسيقية والكتب التي تختص بالرياضيات والفلسفة والجماليات والنظريات والأداء الموسيقي. وقد لعبت الحجة والنقاش دورا هاما في تلك المجلة. كان النقد الموسيقي أكثر قسوة في ليبزج عنه في برلين، ولقد هاجم مِتسلر شاينه وأسلوبه في نقده الموجه إلى يوهان سباستيان باخ. كما كتب شعرا تأبينيا عند وفاة باخ (إذ كان أحد طلبة باخ)، وكانت تلك المقالة تحت عنوان "ذلك هو فن الموسيقي الذي هو جزء من التعليم الموسيقي".

كان مِتسلر أستاذا كبيرا وعالما في "السمعيات Acoustic". ففي جامعة ليبزج ألقى محاضرات عن الرياضيات والفلسفة والموسيقى. كما أسس في عام ١٧٣٨م "جمعية العلوم الموسيقية"، والتي توقع منها ظهور عصر جديد في الموسيقى.

وفي عام ١٧٣٩م، نشر متسلر عناصر الباص المتصل المعالج وفقاً لمنهج الرياضيات The Elements of Through Bass According to the Mathematical Method. كان متسلر يتسم بالحكم بموضوعية على النقاش والجدل الذي يتناول الموضوعات الموسيقية المختلفة. وكانت دائرة النقد عند متسلر تشمل النظريات الموسيقية والفلسفة الموسيقية والجماليات.

٤- يوهان آدم هيللر Johan Adam Hiller (١٧٢٨م-١٨٠٤م)

في نهاية القرن الثامن عشر، كان هيللر يمثل النقد الموسيقي في ليبزج، وكان من أكثر المؤلفين الموسيقيين شهرة في ذلك الوقت. وهو الذي أسس "المجلة الموسيقية" في عام ١٧٦٦م تحت عنوان "أخبار الأسبوع وملاحظات تخص الموسيقى Wochentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Music Betreffend".

كان هيللر من أكثر الموسيقيين شعبية في ألمانيا، فقد اقتربت موسيقاه من الذوق البسيط للطبقة الوسطى التي شكلت جمهور أوبرا "السنجشبيل Singspiele" الألمانية، وأصبحت المسرحيات الغنائية والفودفيل هي التي عبرت عن أحاسيس الناس.

وموسيقى هيللر كانت تتميز بالبساطة في الألحان، وبذلك استطاعت أن تؤثر على الطبقة الوسطى في ألمانيا ذات الذوق الحديث في عصر العقلانية، مما ساعد على انحسار الذوق الموسيقي الفرنسي، مع ظهور هذه البساطة الألمانية متمثلة في موسيقى هيللر.

لقد أظهر هيللر نفس اتجاه هذا الذوق العام في مجلته الموسيقية، التي كانت تكتب في ذلك الوقت بواسطة المنظرين ولجمهور المنظرين. ومن جهة أخرى، كان هيللر أول ناقد يهتم بمحبي الموسيقى، كما يهتم بالموسيقي المتخصص؛ لذلك لم تعد المقالات النظرية التعليمية التي ملأت المجلات الموسيقية الأولى، بل أصبحت تتناول تقارير عن المؤسسات الموسيقية، ودور الأوبرا، والأوركسترا، ومراجعات للكتب والمؤلفات الموسيقية، مما بدأ معه النقد الموسيقي يقترب من الذوق العام للطبقة الوسطى.

٥- يوهان أدولف شايبه J. A. Scheibe (١٧٠٨م-١٧٧٦م)

يعتبر شايبه من أهم النقاد الألمان في القرن الثامن عشر وهو مؤلف موسيقي أيضاً، وكان ضد التأثير الإيطالي على الأوبرا، وكان يدعو للعقلانية في الموسيقى والنقد الموسيقي. لذلك فقد أسس مجلة للنقد الموسيقي Der Critisch Musicus في هامبورج عام ١٧٣٧م. وقد كتب مقالة يهاجم فيها باخ، واعتبر نفسه يمثل الذوق الحديث والموسيقى الحديثة.

له عدة كتب عن المسافات الموسيقية (عام ١٧٣٩م)، والموسيقى الغنائية (عام ١٧٥٤م). كما له أربعة مجلدات الجزء الأول منها عن التأليف الموسيقي، وله مؤلفات موسيقية أيضا في موسيقى الحجرة، والعديد من الكونشرتات، الأوراتوريو، والكانتاتا الدنيوية، وأوبرا واحدة.

ثانياً: المنظور التاريخي في النقد الموسيقي

في اللحظة التي ولج فيها النقد الموسيقي العالم لأول مرة، ظهر أول نزاع بين هذه القوى الجديدة والقوة الإبداعية. ومنذ منتصف القرن الثامن عشر امتلأ العالم بضجة هذا الصراع بين النقاد والمؤلفين. كان ذلك نتيجة منطقية للمواجهات المختلفة في العالم والصراع بين الأجيال أو العصور، وإنها ناتجة بفعل تطور الاتجاهات التاريخية.

لقد كان الصراع الأول في تاريخ النقد الموسيقي الحديث نتاجا للتطور التاريخي. وكان هذا الخلاف بين يوهان سباستيان باخ J. S. Bach ويوهان أدولف شايبه J. A. Scheibe، وربما يكون نموذجا لمعظم النزاعات التالية بين النقاد والفنانين. لقد كان الخلاف بين المؤلف الموسيقي الكبير للعصر الباروكي، أما الناقد فهو واحد من قادة النقاد الألمان في عصر العقلانية والتنوير، عصر تحرك بعيدا عن المبالغة الشديدة للفن الباروكي. لقد كان الصراع بين الخيال الملتهب للفنان الباروكي والوضوح العقلاني للاستنارة كان أمرا حتميا (١٠).

مثلما برزت صراعات متشابهة تحت أسماء مختلفة في عصور مختلفة. في عصر باخ، كان الصراع بين العقلانية والمبالغة الشديدة للفن الباروكي. وفي بداية القرن التاسع عشر، كان الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية.

غير أن هناك حقيقة من أن شايبه كان مخطئا في وصف موسيقى باخ بأنها مصنوعة ومعقدة ومفرطة الاتساع. وكان الخطأ في نقد شايبه نابعا من كونه ممثلا لدور تاريخي يفضل الوضوح عن الخيال، لذلك فإنه لم يفهم قيمة موسيقى "باخ" (١١).

أول مقالة نشرها شايبه عن باخ كان في مجلة "Der Critische Musikus" (١٢)، وكان في سن الثامنة والعشرين، ورأي أنه يمثل الذوق الحديث والموسيقى الحديثة. لذلك كان الحكم على موسيقى باخ من وجهة النظر هذه. بدت موسيقى باخ لشايبه كمثال لصنعة الأسلوب التكنيكي فقط. ويمضي المقال:

"إن الرجل المحترم هو أكثر الموسيقيين تميزا، فهو فنان رائع على الكلافيير والأرغن، ويندهش المرء لبراعته ويتعجب كيف يحرك أصابعه وأقدامه بسرعة دون أن يتعرقل، أو كيف يمدها للقيام بقفزات واسعة دون أن تصدر منه نغمة خاطئة. إن هذا الرجل القدير ابتعدت "الطبيعة" عن مؤلفاته الموسيقية، وذلك من خلال توظيف الأدوات المعقدة، وتسويد الجمال بالفن المفرط في التكلف، وهو

يقدر مصاعب موسيقاه وفقا لأصابعه. لذلك فإن مؤلفاته صعبة الأداء، حرمت من الجمال والتجانس ووضوح اللحن".

لذلك فشل شايبه كناقد في الحكم على موسيقى باخ، وذلك لأن النقد يجب أن يتم من خلال معايير وأسس. وإذا طبقنا هذه الأسس، لتمكن شايبه من إصدار حكم شامل على القيمة الجمالية لموسيقى باخ. ومن هذه الأسس التعرف على الآتي:

١) سمات وطابع العصر والذوق الموسيقي السائد في تلك الفترة.

٢) الاتجاهات النقدية والجمالية المعاصرة في تلك الحقبة والتحولات التي طرأت على المجتمع.

٣) دراسة الإبداع الموسيقي من خلال السياق التاريخي ليكون الحكم صحيحا وشاملا.

وإذا ما طبقنا هذه الأسس على موسيقى باخ لوجدنا أن الحكم والتقدير في النقد يختلف عن الناقد شايبه.

١ ـ سمات وطابع العصر والذوق الموسيقي السائد في تلك الفترة

إن موسيقى باخ تعكس طابع عصر الباروك، فقد نسجت ذاتها في الحياة الدينية لمدينة ليبزج في أجوائها الاحتفالية والحزينة معاً. لقد كان باخ متديناً صوفياً ارتبطت موسيقاه بالدين. وليس من الغريب اكتشاف أن باخ لم ينشر أي من أعماله الكبرى التي ألفها للكنيسة، مثل موسيقى كل الكنائس الألمانية في القرن السابع عشر والثامن عشر، فإن الموسيقى كانت تكتب من منطلق ديني. لقد انتمي باخ وأتباعه المرتلين إلى مجتمع مغلق، فإن مؤلفاته الغنائية تمجيد للحياة الأبدية. في الوقت نفسه كانت المشاعر الجديدة للعصر الجديد في أوروبا موجودة في آريات الأوبرا الأوروبية وفي المؤلفات الأوركسترالية التي تعزف. ولم يكن هناك موسيقى أخرى لها التقدير والتقييم الكامل مثل مؤلفات هاسّ Hasse وتيلمان Telemann وسكارلاتي Scarlatti وهيندل Handel وشتاميتز Stamitz ورامو Rameau.

إذن فإن باخ لا ينتمي إلى هذا العالم الكبير، فسمعته كعازف للأرغن كانت واسعة الانتشار ولكنها شهرة إقليمية بعيدة عن الشهرة الأوروبية التي تمتع بها هيندل. وإذا كانت ليبزج تعتبر واحدة من المدن الألمانية الأكثر استجابة للأفكار الجديدة في ذلك الوقت، فباخ كان يشعر بغربة في مجتمعها، لأنه كان يواجه في كل جانب بأفكار حديثة، كان العالم يتغير من حوله. كانت ليبزج ترحب بحماس بالموسيقى الفرنسية الجديدة والتي تختلف عن المؤلفات البوليفونية العظيمة في الماضي.

نشر سيجموند شولتز S. Scholze عام ١٧٧٦م مجموعة غنائية كبيرة في مجلته الموسيقية. وحينما أسس تليمان كليته للموسيقى، هرع الطلبة إلى هذا الأستاذ الحداثي الذي نزع الموسيقى من الهيمنة الكونترابنطية. حتى أبناء يوهان سبستيان باخ انغمسوا في التيار الجديد للموسيقى والألحان الهرمونية الجديدة، والتي نقلتهم بعيدا عن ظلال البوليفونية. تلك الموسيقى الجديدة تراوحت ما بين الأغاني الدارجة والآريات الإيطالية المتدفقة المشاعر وأغاني الأوبرا كوميك الفرنسية، ثم تلي ذلك انتشار مؤلفات هيللر، وانتشرت أيضا ألحان كايزر Keiser. في نفس الوقت ظهرت هناك ألحان وفورة لهيندل، كما كتب أساتذة "مدرسة مانهايم الموسيقية" سيمفونيات تعكس التجديدات الحديثة في الموسيقى التي مهدت لبزوغ عصر موسيقي جديد. كل هذه التغيرات شعر معها الموسيقيون بأن العالم يتغير نحو مستقبل ينبئ بتغيرات هائلة وبقدوم عصر جديد.

٢- الاتجاهات النقدية والجمالية المعاصرة في تلك الحقبة والتحولات التي طرأت على المجتمع

لقد سارت الأفكار النقدية الجديدة على نفس النهج الذي سارت عليه الموسيقى من تحولات. فكان هناك الكاتب الألماني يوهان كريستوفر جوتشيد J. C. Gottsched (١٣) المؤثر في الأدب الألماني خلال فترة ١٧٣٠م-١٨٤٠م، الذي أيد أسلوب المسرح الفرنسي والأفكار الفرنسية الحديثة. وكان له دور مؤثر في نشر الأفكار العقلانية لبوالو Boileau أحد قادة حركة النقد الكلاسيكي الجديد Neo-Classical في فرنسا، ومجد الوضوح وهاجم الزخرفة الزائدة في الشعر والموسيقى الباروكية. أما قاموسه في الفنون والآداب، فقد نثر بذور الفلسفة وعلم الجمال الفرنسي. وكان لكتابيه "فن البلاغة" و"الطريقة النقدية لفن الشعر" أثر بليغ شمل كل ألمانيا. لقد حارب جوتشيد من أجل المسرح الفرنسي وجعله منتظماً بتوحد الزمان والمكان. لقد عارض المسرح الشعبي الألماني، وكان مناوئا للأوبرا الباروكية التي انتشرت في كل أوروبا. وكتب مقالات عن مساوئ فن الأوبرا الإيطالية والذي تأثر به جلوك Giuk فيما بعد في محاولته لإصلاح فن الأوبرا.

أسس جوتشيد مجلة تلو الأخرى بهدف مهاجمة الذوق الباروكي من كل الجوانب. لقد كان يقاتل من أجل النموذج الفرنسي للعقلانية والوضوح. لقد كان بحق أحد أعلام العصر الجديد للعقلانية.

أما شايبه فقد كان تلميذا لجوتشيد، ومن ثم فإن نقده وحكمه على باخ كان وفقا لمعايير أستاذه. لقد قيم موسيقى باخ على معايير العقلانية المعاصرة، ووجد أن الموسيقى صارمة مليئة بالصوفية الدينية، والفكر البوليفوني الهائل التراكيب، والمعاناة.

لقد كان باخ الرافض للتغيير هو آخر وأعظم سلسلة طويلة من المؤلفين الموسيقيين، عمل على تطوير الأسلوب البوليفوني، ونجح كأعظم مؤلفي الموسيقي الكونترابنطية.

لذلك فإن معاصريه لم يستطيعوا أن يروا باخ الحقيقي، فعندما ظهرت قائمة متسلر في مجلة "Bibliottek" لأشهر المؤلفين الموسيقيين الألمان، جاء الترتيب على النحو التالي:

- G. M. Telemann تليمان - G. F. Handel هيندل - J. A. Hasse هاس
– J. S. Bach باخ - G. H. Stölzel ستولزل – Graun Brothers الأخوان جراون
- Bümmler بوملر – J. J. Quantz كوانتز – G. J. Pisendel بيسيندل

لقد جاء ترتيب باخ في المركز السابع، أما الستة الأوائل فكانوا ممثلين للحركة الحديثة في الموسيقى (١٤).

بالرغم من أن شايبه حكم على باخ من منظور الأفكار العقلانية، إلا أنه بشر بحماسة موسيقية بالعودة إلى الطبيعة البسيطة. وتنبأ بأن الأوبرا ستكون دراما موسيقية. كما أثر على جلوك مثلما أثر فيه جوتشيد، وهو المسئول جزئيا عن إصلاحات جلوك في الأوبرا.

كتب شايبه أن على المؤلفين الموسيقيين أن يزودوا أنفسهم بخيال قوي وقوة استدلالية مثل جوتشيد، الذي سار في طريق الموسيقيين الفرنسيين في الهجوم على الأوبرا الإيطالية، وهاجم بقوة الأوبرا الباروكية والآريات المزخرفة وقلة الربط فيها بين الكلمات والموسيقى، كما كان يقاتل من أجل التراجيديا الموسيقية من منظور علم الجمال الفرنسي، وطالب بأن يحكم الأوبرا توحد في الزمان والمكان، كما كان يحكم هذا التوحد التراجيديات الفرنسية.

٣- دراسة الإبداع الموسيقي من خلال السياق التاريخي

فشل شايبه في نقد باخ بالرغم من أنه كان مؤلفا موسيقيا، لأنه اعتمد في الحكم على باخ من خلال وجهة نظر مغايرة للحقبة التي عاش فيها باخ. لقد كان موسيقيا من العصر الباروكي، وبالتالي كتب موسيقاه بأسلوب وجماليات عصر الباروك. ولم يشأ أن يكتب موسيقاه وفقا للذوق الجديد المعاصر. وكان خطأ شايبه هو محاولة الحكم على تقنيات وأسلوب موسيقي معين بلغة تقنيات وأسلوب موسيقي آخر (١٥).

وسوء حظ باخ أن الأسلوب الباروكي كان قد تلاشى مع بزوغ عصر العقلانية. وعلى هذا ربما تكون وجهة النظر التاريخية هي المنظور الذي من خلاله يمكن الحكم على موسيقى باخ.

فإذا كان الناقد الموسيقي شايبه قد نظر إلى باخ كممثل لعصر الباروك، فإنه كان سيفهم كل الذي عارضه، كان سيفهم الجماليات الموسيقية لعصر الباروك

في موسيقى باخ، كان سيفهم الأسلوب الفخم للبوليفونية في موسيقى باخ. لذلك فإن النقاد الموسيقيين الذين استخدموا معايير مغايرة عن المعايير التاريخية قد فشلوا في نقد موسيقي عادل وللحكم علي موسيقي وضعت طبقا لمعايير عصر موسيقي مغاير.

الحياة الموسيقية متغيرة في كل عصر ولها أشكال جديدة وأساليب جديدة في التعبير، وهذا يقتضي من الناقد أن يكون واعيا للسياق التاريخي للعمل الموسيقي لتحليل كل حقيقة جديدة ظهرت في الحياة الموسيقية. ودراسة الظروف الخاصة بكل حدث لتحليل ودراسة العصور المختلفة بنفس الحياد والموضوعية للمؤرخين.

ولكن تظل هناك عدة تساؤلات تطرح في مجال النقد الموسيقي الذي يبحث في إطار السياق التاريخي:

- هل وجهة النظر التاريخية كافية لدراسة موسيقى الحاضر؟
- هل هناك فرق جوهري بين تقييم الأحداث وأفكار الماضي وتقييم المؤلفين الموسيقيين المعاصرين الذين يعملون للمستقبل؟
- هل تحولت نظرة المؤرخ إلى الوراء (الماضي) ولم تتحول نظرة الناقد إلى الأمام (المستقبل)؟
- هل يمكن للناقد الموسيقي أن يستفيد من المنهج والسياق التاريخي بدون أن تضعف همته وحساسيته في ذات الوقت الذي يحتاج فيه إلي كل خياله ورؤيته للحكم على الموسيقى التي تخرج من بوتقة الحاضر إلى المستقبل؟

في محاولة لاستنباط معايير وأسس النقد الموسيقي التي أرسيت في القرن الثامن عشر، تمت الإجابة على التساؤلات السابقة وهي بالاختصار كالآتي:

❖ ليس هناك حاضر منفصل عن الماضي، وليس هناك موسيقي جديدة غير متصلة بموسيقى الماضي. فموسيقى باخ لها جذور عميقة بموسيقى الماضي عبر قرن من الموسيقى الكنسية البروتستانتية، والتطور الكلي لموسيقى الأرغن في إيطاليا وهولندا وألمانيا، والكونشرتات الإيطالية وموسيقى الحجرة. فكل ذلك ساعد في تقديم تربة خصبة قامت عليها موسيقى باخ.

❖ إن الحياة الموسيقية لأي عصر هي جزئيا نتاج الماضي. وأحيانا حينما يترسخ تقليد عريق، فإن المؤلفين الموسيقيين الحديثين يعتبرون أنفسهم ورثة الماضي، فهم ينشئون ضمن حدود العرف السائد، مثلما فعل موتسارت وبتهوفن، فهم يتناولون الأشكال الموسيقية وطرق أسلافهم محاولين توسيع تلك الأشكال والطرق. لا يستطيع أي مؤلف موسيقي أن ينسلخ من تأثير عوامل التاريخ إذ يظل مقيداً به؛ لذلك مجرد الفهم الكامل لهذه الحقيقة يمكن الناقد المزود بالمعرفة

التاريخية الكاملة في أن يفهم الحياة الموسيقية لمعاصريه. فإذا توفر ذلك الفهم فإن معايير الناقد الموسيقي في الحكم والتحليل الموسيقي تكون موضوعية.

❖ إن الإبداع الموسيقي مهما بلغ أعلى الدرجات فسوف يظل يحمل دائما بصمات العصر الذي أبدع فيه. والدراية العميقة الواعية بسمات ذلك العصر ومعطياته لن تضعف على الإطلاق من استيعاب المتلقي للعمل الفني من عصر آخر. وإن كانت دائما هناك متشابهات وعلاقات بين الماضي والحاضر تساعدنا في فهم أفضل للموسيقى المعاصرة.

ثالثاً: دور النقاد الموسيقيين في التحول من المذهب الباروكي إلى المذهب الكلاسيكي

لم يكن الخلاف الذي نشب بين باخ وشايبه سوى حادث صغير في الصراع الكبير الذي دار بين القديم والحديث. ولكن كان مثالاً للصراع الذي امتد إلى أنحاء أوروبا كافة في الفترة ما بين ١٧٢٠م-١٧٥٠م، لقد كان صراعاً ضد العاطفة الدينية والصفاء مقابل الصوفية والشعور الطبيعي والبساطة ضد المغالاة في التنميق والزخرفة الموسيقية. لقد ميزت تلك الصراعات الفترة الانتقالية ما بين العصر الباروكي وعصر الكلاسيكية في القرن الثامن عشر.

وكان لاعبو الأدوار الرئيسية في هذا الصراع هم الفلاسفة والمثقفون والفنانون والنقاد. شهد منتصف القرن السابع عشر بداية الصراع والكفاح الفرنسي ضد المباهاة والزخرفة التي ساد فيها الأسلوب الموسيقي الباروكي. واستغرق هذا الصراع حتى نهاية القرن السابع عشر وحتى النصف الأول من القرن الثامن عشر. وأدلى النقاد الموسيقيون بدلوهم في هذا الصراع بالوقوف ضد الأسلوب الباروكي، بل إن النقاد الموسيقيين كانوا من طليعة جيش الفلاسفة الجماليين والكتاب الذين ثاروا ضد القوة التي كانت سائدة في ذلك العصر. تلك القوة الخلاقة التي كانت هي المحرك للخيال الفني.

ففي كل من هامبورج وبرلين وليبزج، بدأ النقاد الموسيقيون في تبني مذاهب الجماليين الفرنسيين في نظريات بوالو Boileau التي توصي بالعقلانية والراهب بلوش Abbé Pluche في كتابه "فن الشعر"، الذي يقول فيه إن:

"الموسيقى مثل الرسم، يجب أن تجسد حقيقة الطبيعة".

وقد هيمن هذا الاعتقاد، الذي يفترض أن وظيفة الفن هو تقليد الطبيعة، على كامل فترة القرن الثامن عشر. فالطبيعة والعقلانية كانتا هما صيحات الحرب خلال الصراع الذي نشب بين عصر التنوير والحقبة الباروكية.

كما ظهرت مذاهب أخرى تدعو للعقلانية في الموسيقى وفي النقد الموسيقي، مثل ماتيسون وشايبه وماربورج في المجلات الموسيقية والدوريات التي كان يحررها جوتشيد. لقد برزت المساهمة الرئيسية لهؤلاء النقاد الموسيقيين

الأوائل لأنهم أعطوا رواجا لأفكار المذهب العقلي الفرنسي، وبالتالي ساعدوا في صياغة أسلوب موسيقي جديد في مؤلفات العصر الكلاسيكي.

- **الأوبرا الباروكية الإيطالية في فرنسا**

بدأت المعارضة الفرنسية لموسيقى عصر الباروك بانتقادات للإسراف والإفراط في الأوبرا الإيطالية. واعتبر القرن السابع عشر قرنا فريداً في تقديره للأوبرا. كانت الأوبرا عرضاً زاخراً بكل الفنون وخليطاً من عناصر متنوعة مثل: الضوء واللون والخيال المبهرج والتلوين وأصوات castrati (١٦) والمشاهد الاحتفالية والباليه والموسيقى. وبهذا فإنه لم يحدث أن عايش العالم أبداً عرضاً فنياً للخيال مساوياً لذلك الذي كان في عصر الباروك، وبذلك غذت الأريات الكولوراتورا والكورس والافتتاحيات الموسيقية والريستاتيف واللحن المعاد ritornelli في الأوبرا. وقد امتزج الباليه مع الألحان وكورس المغنيين، ولم يكن هناك خط فاصل بين الأوبرا، التي هي احتفالية موسيقية، وبين حلم، قصة خيالية، سيرك. فقد انصهر الاثنان معا (١٧).

انتقلت افتتاحية الأوبرا إلى قاعة الحفلات لتصبح سيمفونية. وحتى في القرن السابع عشر، كان طغيان شكل الأرياداكابو aria da capo في كانتاتات باخ لدرجة أن هيندل قد أربكه النماذج الأوبرالية في عصره، والتي كانت قد ثبتت قاعدتها. وفي منتصف القرن السابع عشر، بدأت الأوبرا الباروكية الإيطالية غزوها لأوروبا، وانتقلت إلى فيينا وميونخ ودرسدن وهانوفر، لتصل إلى المدن الكبري والصغري في ألمانيا. واصبحت الإيطالية لغة البلاط الملكي والطبقة الأرستقراطية الألمانية. وكتب الشاعر الإيطالي الكبير ميتاستازيو Metastasio نصوص الليبريتو Librettos باللغة الإيطالية للبلاط الملكي في فيينا. وأصبح هناك مؤلفون إيطاليون كبار من العصر الباروكي مثل: سيستي Cesti، وزياني Ziani، وكالدارا Caldara، يؤلفون للبلاط الملكي، كما أصبحت ميونخ ودرسدن مركزين للأوبرا الإيطالية.

أما في فرنسا، فقد استقدم المغنون والأوركسترات وأساتذة الباليه من فلورنسا وروما إلى باريس. ولكن بالرغم من ذلك نجحت الأوبرا الفرنسية في تطوير أسلوبها الخاص بها. بالوقار الاحتفالي والمهابة في الريستاتيف والباليه. لقد تمكنت الأوبرا الفرنسية أن تصل إلى مدن ألمانية مثل هانوفر وهامبورج. غير أن ذلك لم يشكل تهديداً خطيراً لهيمنة الأوبرا الإيطالية في ألمانيا.

في تلك الفترة كان الجمهور معارضاً للتراجيديا مهما يكن المؤلف الموسيقي. ولذلك كان هذا هو الهدف الذي حارب من أجله الفلاسفة والكتاب والنقاد طوال خمسين عاماً. واشتعلت المعركة من فرنسا، ونجحت فرنسا في إيجاد

شكل منطقي وحديث للتراجيديا الفرنسية من خلال راسين Racine وكورني Corneille.

حاول لوللي Lully من جهته التوفيق بين الأوبرا الفرنسية وتراجيديا راسين. ولكن ذلك لم يكن إلا حلا وسطا. ولكن فيما بعد استطاع جلوك أن يخطو نحو إصلاحات فن الأوبرا، لذلك لم تكن هناك مساحة لشكلين من أشكال فن الأوبرا في عالم متغير. لذلك كان على واحد منهما أن يهيمن إما الأوبرا الفرنسية أو الأوبرا الإيطالية، ومن هنا بدأ الصراع.

♦ النقاد الفرنسيون

١- الراهب فرانسوا راجونيه Abbé François Raguenet

كان الكاتب والشاعر الذي أطلق الطلقة الأولى في المعركة، وذلك حينما عمد إلى مقارنة خصائص الأوبرا الإيطالية والفرنسية في دراسة بعنوان "المقارنة الفرنسية والإيطالية فيما يتعلق بالموسيقى والأوبرا" (١٨)، والتي نشرت في عام ١٧٠٢. وفي هذه الدراسة أثبت تفوق الأوبرا الفرنسية في اختيار النصوص والريستاتيف وأهمية الكورس وفخامة الباليهات ودقة أوركستراها. لقد أورد كل ذلك دون أن ينكر رونق الأوبرا الإيطالية وبراعة الغناء الإيطالي وقوة الآلات الوترية. كما يقول إن الأوبرا الإيطالية لا يملها الجمهور أبدا، وإن كانت الأوبرا الفرنسية دائما ما تصيب ما تهدف إليه. وقد أثارت هذه الدراسة الجدل والنقاش لفترة طويلة.

كان ماتيسون أول من نشر دراسة راجونيه في "مجلة النقد الموسيقي Critica Musica" عام ١٧٢٢م مترجمة مع تعليق من ماتيسون. ثم أعاد ماربورج في عام ١٧٦٠، نشر هذه الدراسة في مجلة Kritisch Briefe. وبهذه الطريقة قاد النقاد الموسيقيون في ألمانيا بداية المعركة التي بلغت مداها بين الموسيقيين ومجتمعات المثقفين حول أوبرا عصر الباروك في ألمانيا.

٢- سان إفريمون Saint Evremond (١٩)

هاجم إيفريمون الأوبرا في مقالته "عن الأوبرا "Sur Les Opéras"، وكذلك في دراسته "الأوبرات "Les Opéras". لقد رأي أن فن الأوبرا شكلا من التباهي الأجوف.

هاجم سان إيفريمون هجومه التقليدي على الأوبرا، ولكنه وجه نقدا شديدا نحو شاعر النصوص الأوبرالية كينو Quinault فانتقد نصوص الأوبرات Librettos التي كان يكتبها لكونه عديم الإحساس وعادي، ينعشه فقط لوللي Lully بموسيقاه. وقال:

"كان من واجب كاتب الليبريتو Libretto أن يلامس وجدان الجمهور، فكان عليه أن يستقي أحكامه من الطبيعة التي تستطيع وحدها أن تتبوء بما يلمس الوجدان".

وفي ليبزج، قام جوتشيد بمهمة نقل مبادئ وسخرية سان إفريمون، وأطلق عليه اسم المبشر بالمذهب العقلاني، مما ساعد على نشر مقالاته في كل ألمانيا.

لقد استمرت المعارضة المتزايدة للأوبرا الباروكية إلى قمتها حتى منتصف القرن الثامن عشر. وتطور الصراع بين الأوبرا الإيطالية الهزلية Opera Buffa والمعجبين بالأوبرا كوميك Opéra Comique الفرنسية.

وانضم إلى القوى المعارضة لأسلوب الأوبرا الذي كان سائداً في القرن السابع عشر الفلاسفة الفرنسيون: ديدرو Diderot ودالامبير d'Alembert وجريم Grimm وهولباخ Holbach وروسو Rousseau. وبذلك أخذت المعركة بعداً بين القديم والحديث، معركة الأفكار الرائدة للحقبة الزمنية التي سبقت الثورة الفرنسية والتي كانت تدور حول ما إذا كانت العقلانية والطبيعة والوقار يجب أن تسود الأوبرا أم لا.

٣- بارون فريديريك جريم Baron F. Grimm (٢٠)

ومن أهم النقاد الذين عبروا عن أفكار مجموعة الفلاسفة الفرنسيين، كان جريم، الذي قد درس مع جوتشيد في ليبزج. وحينما وصل إلى باريس، سرعان ما أصبح واحداً من أكثر النقاد المؤثرين في عصره. وفي مقالة نشرت في مجلة "Mercure de France" بدأ انتقاداته للأوبرا الباروكية، وأيضا عن الموسيقى الفرنسية. وأثارت مقالاته جدلا بين المثقفين والنقاد المعاصرين له. وكان أسلوبه في النقد يتسم بالسخرية والتقريع، وقد وظف معظمها للهجوم على أوبرات لوللي Lully ورامو Rameau. وفي مقالة كتبها عن أوبرا "بيرسيه "Persée عام ١٧٧٠ م لخص رأيه عن لوللي Lully، فقال:

"لقد أثنينا على لوللي Lully كعبقرية لأكثر من نصف قرن، مع أن أعماله الكئيبة الباردة لم تعكس دفء المخيلة الحقيقية، إن السجية في الواقع هي القوى الأقوى في حياة الإنسان، وهي تشير إلي الظواهر الغريبة".

ولم تختلف آراء جريم عن أوبرات رامو عن نقده للوللي Lully. كما أشار جريم إلى كتيب روسو في نقده لعملين من أوبرات رامو، وهما "المواهب الغنائية" و"مهرجان آلهة الزواج" واللذان عرضا في عام ١٧٥٣م. ثم أعاد ذكر رأيه من أن الفرنسيين جعلوا من أنفسهم مصدراً للسخرية، حينما اعتبروا رامو أحد كبار مؤلفي العصر.

بعكس رينال Raynal، رئيس التحرير السابق لمجلة "المراسلات الأدبية Correspondance Littéraire"، الذي دافع عن أوبرات رامو فقال:

"إن رامو Rameau هو الوحيد من مؤلفينا الذي وهب ملكة ذات درجة سامية بنقل ظاهرة الطبيعة إلى الموسيقى".

ولكن حينما اضطلع جريم بمهمة رئاسة المجلة السابقة، غير مسارها النقدي، وكان ما زال عند رأيه، وهو أنه لا يري اختلافاً جوهرياً بين كل من رامو ولوللي. فكما يقول إن كليهما مثل فن الأوبرا للبلاط الملكي، وليس واقع العصر الجديد الذي يعتمد بناؤه على حياة الطبقة الوسطى. كما لم يعبرا عن الأسلوب الحماسي للتراجيديين الفرنسيين، أو حتى عن مشاعر عصر روسو، ففي ذلك الوقت تقريباً نشر روسو "رسالة عن الموسيقى الفرنسية Lettre sur la Musique Française"، حاول فيها إثبات أن اللغة الفرنسية لا تلائم التأليف الموسيقي لرجال من هذا الطراز، فإن أوبرات لوللي ورامو لا تعني شيئاً.

حينما قام جلوك بإصلاح الأوبرا الفرنسية وأعاد الجمهور إلى البساطة السامية لتراجيديات راسين. رحب جريم بالمجدد بعد العرض الذي قدمه جلوك باسم "إفيجينيا في توريد Iphigénie en Tauride" قال جريم:

"دون تدخل في القتال الشهير بين أنصار جلوك وأنصار بيتشيني Piccini (٢١)، فإنني أعترف بأن عمل جلوك ترك انطباعاً رائعاً عند سماعي هذه الأوبرا. واعتقدت أنني استمع إلى تراجيديا إغريقية".

لذلك فإن بارون جريم الذي أثني عليه الناقد الفرنسي سانت-بيف Sainte-Beuve ووصفه بأنه واحد من أكثر النقاد الفرنسيين تميزاً والذي يلهم النقد الموسيقي الواقعي.

لقد كان جريم في الواقع القائد الحقيقي للذوق العام في الفترة ما بين ١٧٥٠م-١٧٩٠م. فقد أصبح جريم الألماني المولد والتعليم واحداً من أكثر النقاد المؤثرين في الروح الفرنسية في أربعة عقود قبل الثورة الفرنسية. لقد كافح في مجال النقد الموسيقي من أجل الأفكار الحديثة وعن العقلانية والطبيعة والبساطة.

♦ التحول من عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكي

منذ توفي باخ في عام ١٧٥٠م اختفى كلية الذوق الباروكي كما لو أن الموسيقى الباروكية العظيمة قد تلاشت، وحلت محلها العقلانية والطبيعة والوضوح كمثاليات جمالية للعصر. ووجدت هذه المثاليات صدى لها في جميع المجلات الموسيقية. وأصبح جريم وجوتشيد وشاينيه وماتيسون وماربورج قادة المجتمع الروحيين. كما وجدت أوبرات جلوك السمو الراقي، فتحالفت عقلانية القرن الثامن عشر وتراجيديات راسين الفرنسية مع التراجيديا الإغريقية، فمنح ترابطهم أسلوباً سامياً لأوبرات جلوك. إلا أن هذا التغيير لا يرجع إلى إصلاحات جلوك في الأوبرا فقط، فالأوبرا الباروكية كان عليها أن تنسحب وتفسح المجال أمام المثاليات الجديدة من البساطة اللحنية والمشاعر الطبيعية لمؤلفين أمثال كايزر وخايس وهيندل الذين يعزون نجاح مؤلفاتهم إلى الألحان الأوركسترالية المرنة والتي تمنح تعبيراً طبيعياً للعواطف والمعاناة، حتى الأوبرات الهزلية أصبحت

تضاهي الطبيعة، فألحان أية أوبرا "بوفا Opera Buffa" الإيطالية كانت أقرب للأغاني الدارجة، نبراتها وإيقاعاتها إيطالية. أما الأوبرا كوميك Opéra Comique الفرنسية، فارتبطت بالروح الفرنسية. بينما كانت أوبرا السنجشبيل Singspiel الألمانية مرتبطة بالجو الوجداني للأغاني الشعبية الألمانية. أدي كل ذلك إلى ظهور الألحان المحلية الدارجة في كل بلاد أوروبا خلال القرن الثامن عشر في ظل تأثير تلك الألحان، فابتدع مؤلفو برلين خلال القرن الثامن عشر أسلوبا جديدا في التأليف: هو أغاني الليد Lied.

ظهر أول مجلد لأغاني الليد في عام ١٧٥٣م، ضم تقريبا كل المؤلفين الموسيقيين من أهل برلين. وانتهي ذلك العصر الذي كانت تزخرف فيه الألحان والأغاني، وأصبح السائد بعد ذلك الألحان الجديدة بأسلوب الأغاني الشعبية، مثل تلك التي نشرها شولز J.A.P. Schulz في برلين عام ١٧٨٥م. وفي ليبزج، ألف هيللر أغاني للأطفال، أما شايبه فنشر عام ١٧٦٦م أغانٍ بسيطة للأطفال من أجل تعزيز الفضيلة.

ومن الملاحظ أن المرحلة الأكثر أهمية في تطور الأساليب الموسيقية المشار إليها كانت في الفترة التي كانت الموسيقى الباروكية تتحول إلى موسيقى مرنة تذوب في أشكال أكثر انسيابية، فقد بدأ اختفاء الباص المتصل الذي منح شخصية للموسيقى القديمة، وأصبحت الموسيقى الآلية انعكاسا لشتى العواطف. وفي العقود الثلاثة الأولى من القرن الثامن عشر، قدم كل من كونتز وكارل فيليب عمانويل باخ موسيقى آلية جديدة، أطلق عليها "ستيل جالان Style Galant"، بدلا من تلك التي كانت تتبع الأسلوب الصارم الكونترابنطي.

كتب شايبه في "مجلة النقد الموسيقي Critische Musicus" إن جمال هذا الأسلوب الجديد في التأليف يتجسد في أن اللحن أصبح واضحا وحيويا ومتدفقا، بالإضافة إلى أنه أصبح من السهل استخدام بعض الزخارف المبتكرة ذات الانسياب الرقيق المتحرر.

دافع ماربورج في دراسته عن الفوجة treatise on the Fugue عن الأسلوب الجديد من تهمة السطحية.

كما أصر ماتيسون على أن مقطوعاته الصغيرة التي كتبها بأسلوب Style Galant تتطلب كثيرا من البراعة، مثل المؤلفات المهيبة والسيمفونيات الشامخة.

ومما سبق يظهر أن هذا التطور والتحول الكامل من العصر الباروكي إلى العصر الكلاسيكي كان مصحوبا بنقاد موسيقيين حاولوا أيضا التمهيد للعصر الجديد، موسيقى جديدة لهايدن وموتسارت وبتهوفن. من هؤلاء النقاد ماتيسون وشايبه وماربورجَ الذين كان لهم الفضل في فتحَ بوابة ذلك العصر الذهبي، العصر الكلاسيكي.

رابعاً: الحركة النقدية الموسيقية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر

ما بين أعوام ١٧٥٩م، وهو العام الذي كتب فيه هايدن Haydan سيمفونياته، وعام ١٨١٠م وهو العام الذي كتب فيه هوفمان E.T.A. Hoffman أولى مقالاته الرومانتيكية عن موسيقى بتهوفن، طرأ تغيير على أسلوب ونمط المجلات الموسيقية. فقد غاب عن لغة النقد الرصانة، التي تميز بها أسلوب النقاد الأوائل المؤثرين في كل من هامبورج وليبزج وبرلين. وأصبحت أكثر مرونة، وغادرت عالم المنظرين لتدخل إلي عوالم المحبين للموسيقي والهواة، وتذهب إلى الحفلات الموسيقية.

كان هذا التغيير في الأسلوب مشابها للتغيير الذي حدث عند بروز النثر الكلاسيكي الإنجليزي في بداية القرن الثامن عشر، أي النثر الصريح الواضح والنافذ. ظهر التغيير مبكرا في المجلات التي حررها هيللر، حيث بدأت لغة النقد الأدبي تقترب من الحياة اليومية للقارئ العادي. وبفضل فيلاند Wieland اكتسبت اللغة الأدبية الألمانية خفة ورشاقة بشكل متزايد، وهي التي كانت قد اكتسبت الطلاقة حينما كانت تحت تأثير الكتاب الفرنسيين الكبار في القرن الثامن عشر.

بالإضافة إلى التأثير الذي مارسه فيلاند، فإن ألمانيا الأدبية ألهمت بفضل كتابها الكبار أمثال ليسنج Lessing وشيللر Schiller وجوته Goethe. لقد قدم الكتاب والباحثون والنقاد لغة جديدة أكثر مرونة وبساطة.

إن الكم الكبير من النقد العام للموسيقى الذي أنتج خلال فترة ١٧٦٠م-١٨١٠م، يمكن أن يفسر سهولة الكتابة النقدية في تلك الفترة. ومن جهة أخرى، لم يحدث أن كان هناك نقداً باهتا وغير مؤثر للموسيقى، مثل ذلك الذي أنتجه كتاب ونقاد النصف الأخير من القرن الثامن عشر.

كان النقد الموسيقي حافلا بالأخطاء والهفوات. وأصبح استقطاب اللغة النقدية شكلاً من أشكال التقدم، وكان أسلوب الكتابة النقدية إحدي الوسائل التي ربطت الطبقات الدنيا في المجتمع بشكل حميم في العصر الكلاسيكي.

من ناحية أخري، كفت المجلات الموسيقية على أن تكون فقط مجلات للمتخصصين، وامتدت لتكون مجلات للعامة والهواة، الذين كانت أعدادهم تتزايد كل يوم. لقد ساهمت تلك المجلات في صياغة مجتمع نقدي كبير. وأصبح بعض الكتاب أمثال روخليتس Rochlitz ريخارت Reichardts قادة مؤثرين في الثقافة الموسيقية في ألمانيا.

- **يوهان فريدريك ريخارت J. F. Reichardts (٢٢)**

كان ريخارت أول ناقد في مجلة موسيقية في ذلك العصر الجديد يعطي انطباعاً بالشخصية الحديثة. في حين ابتعد الكتاب الموقرون لعصر العقلانية عن

حيوية زمن العقلانية، فجاءت كتاباتهم تعبر لحد كبير عن جزء من العصر السابق. ولكن ريخارت ابتعد عن المعايير التقليدية، كما ابتعد عن الوقار لعصر باخ.

شهد عام ١٧٩١م ظهور المجلة الموسيقية الأولى له، وهي مجلة "الموسيقى الأسبوعية Musikalisches Wochenblatt"، وأعقبها المجلة الثانية "الموسيقى الشهرية Musikalische Monatsschrift" (١٧٩٢م)، ثم المجلة الثالثة "ألمانيا Deutschland" وهي مجلة تخصص جزءا كبيرا من صفحاتها للموسيقى. أما مجلة ريخارت الرابعة، فكانت "جريدة برلين الموسيقية Berlinische Musikalische Zeitung". بالإضافة إلى مساهماته في المجلات الموسيقية، كانت له كتابات مهمة تعكس الأحداث الموسيقية لعصره مثل "الرسائل الحميمة التي كتبت في رحلة فيينا Vertraute Briefe, Geschrieben auf Einer Reise Nach Wien". وكان ريخارت أول من تناول الثالوث "هايدن وموتسارت وبتهوفن"، واكتشف توحدهم الجوهري، وما زالت كتاباته عنهم باقية حتى اليوم.

♦ **يوهان فريدريك روخليتس J. F. Rochlitz (٢٣)**

أصدر مجلة موسيقية تخصصت لدراسة جادة ومتجانسة لكل الموسيقى الحديثة في تلك الفترة، وهي "المجلة الموسيقية الشاملة Allgemeine Musikalische Zeitung". لقد كانت المجلة في طليعة النقد الموسيقي، واقتفى أثرها نقاد آخرون.

♦ **كارل فريدريك كرامر C. F. Cramer (٢٤)**

أصدر في الفترة ما بين ١٧٨٧م-١٧٨٩م مجلة تحت عنوان "موسيقى في كوبنهاجن Music in Kopenhagen". احتوت أعداد السنة الأخيرة من المجلة مقالات قيمة عن حالة الموسيقي الفرنسية وعن الموسيقي السلافية وعن تلوين النغمة ومواضيع أخري.

♦ **يوهان نيقولاس فوركيل J. N. Forkel (٢٥)**

أما العالم الموسيقي فوركيل، والذي اشتهر لكونه أول من كتب عن السيرة الذاتية لباخ، فقد أصدر مجلته "المكتبة النقدية الموسيقية Musikalisch-Kritische Bibliothek" خلال الأعوام ١٧٧٨م-١٧٧٩م.

♦ **الراهب جورج جوزيف فوجلر Abbé G. J. Vogler (٢٦)**

كان فوجلر من أعظم الموسيقيين النابضين بالحياة في عصره وأستاذ كل من فيبر ومايربير. وقد أسس مجلة مانهايم الشهرية "دراسات في مدرسة مانهايم الموسيقية Betrachtungen der Mannheimer Tonschule". وكانت هذه الدورية مشهورة بمناقشاتها الجدلية. ولكن كان هناك العديد من المجلات الموسيقية الأقل أهمية. أما "فيينا" وهي المركز الموسيقي للعالم الألماني، فقد كانت فقيرة في

المجلات. في هذه المدينة التي يبدو فيها كل شخص موسيقي بالفطرة، كان كل شخص فيها ناقداً موسيقياً بذاته.

• المجلات الموسيقية الأولى في فرنسا

كانت فرنسا هي الدولة الأوروبية الأولى التي اقتفت أثر ألمانيا في تأسيس المجلات الموسيقية. أما أقدم المجلات الموسيقية والتي صدرت في عام ١٧٥٦م "آراء محب الهارموني عن الأعمال الموسيقية Sentiments d'un Harimonophile sur Différents Ouvrages de Musique". وأعقبها مجلة "الموسيقي الفرنسية والإيطالية Journal de Musique Française et Italienne" في أعوام ١٧٦٤م-١٧٦٨م)، ثم مجلة "الموسيقى التاريخية والنظرية والعملية Journal de Musique Historique, Théorique et Pratique" في الفترة ما بين ١٧٧٠م-١٧٧١م، ثم "جريدة المناظرات Journal des Débats" في أعوام ١٧٩٤ م-١٨٠٧م.

لم يكن النقد الموسيقي في هذه المجلات بالحجم النقدي الذي يثير اهتمام الجمهور. وكانت الموسيقى الآلية يتم الحكم عليها بمقاييس الأوبرا الهزلية خلال القرن الثامن عشر.

وكان أول الكتاب الذين قالوا إن الهدف من الموسيقى ليس هو محاكاة الطبيعة، هما كل من الكاتب غير المعروف اسمه الأول ويدعى "بوابيه Boyé" في عام ١٧٧٩م، وميشيل بول جيد دى شابانون M.P.G. de Chabanon في عام ١٧٨٥م. وهي تعد من أبرز المحاولات التي حاولت تحرير الموسيقى من مبدأ محاكاة الطبيعة.

ونظراً لأن الثقافة الموسيقية في تلك الفترة كانت تعتمد بصورة كبيرة على فن الأوبرا، لذلك ظهر الناقد المسرحي جيوفري Julien Louis Geoffrey في جريدة "المناظرات"، وكتب بصورة منتظمة من ١٨٠٠م إلى ١٨١٤م في عمود "المسرح Feuilleton". ودعم اهتمام قراء الجريدة في كل أوجه الموضوعات المسرحية في باريس، بدأ من الدراما الكلاسيكية في الأكاديمية الفرنسية وحتى العروض الشعبية المتواضعة. والغالبية العظمى من مقالاته اهتمت بعروض المسرح، وإن اقترب من الأوبرا من وجهة نظر محافظة. وقد حكم على نصوص الأوبرا Librettos بمعايير النصوص المسرحية بدلاً من الحكم عليها كنصوص معدة لتتواءم مع تقنيات فن الأوبرا.

وكان من وجهة نظره إن الموسيقى يجب أن تأخذ دوراً ثانوياً في الأوبرا، لأنها من الممكن أن تضعف قوة العمل الدرامي. ولأنه كان غير قادر على الكتابة من خلال معرفته أو دراساته للموسيقى، فقد ركز على الأسئلة والموضوعات الفلسفية العامة وعلى طبيعتها وأهميتها بالنسبة للأوبرا. وكان يري أن الموسيقى

فن تجميلي Art décoratif يشغل مكانا متواضعا بين خصائص الفكر في القرن الثامن عشر.

لقد كان جيوفري يؤيد الجدل الذي أثاره بوايه وشابانون ضد أن تكون الموسيقى محاكاة للطبيعة والواقع Mimesis.

إن أهميته النقدية تكمن في حقيقة أهدافه الحماسية التي كانت تثير الجدل والنقاش خلال تلك الفترة الزمنية.

إن النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية العديدة والأعداد الكبيرة التي صدرت عنها يعكس الاهتمام المتزايد بالموسيقى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر. لقد كان من الواضح أنه في عصر العلوم الراقية كانت هناك قاعدة كبيرة من مجتمع الطبقة الوسطى في الحياة الموسيقية في بداية القرن الثامن عشر.

ظهرت المجتمعات الموسيقية في العديد من المدن الألمانية، وشكل حضورها للحفلات الموسيقية بداية العروض الأولى العامة فعليا. فقدم تليمان عروضا في فرانكفورت عام ١٧١٣م وفي عام ١٧٢٢م. بدأ الإعداد لحفلات موسيقية عامة في أيام محددة في هامبورج وتضمنت البرامج موسيقى آلية والعديد من الكانتاتا والأوراتوريو. وفي عام ١٧٦١م، انتقلت هذه الحفلات إلى قاعات موسيقية جديدة، وأصبحت المجموعات الكورالية التي تكونت بواسطة رجال ونساء الطبقة الوسطى الجديدة تشكل عوامل هامة في تنامي الحياة الموسيقية.

لقد اخترقت معرفة الموسيقى وحب الموسيقى مجتمع الطبقة الوسطى، مما أدي إلى أن يحتلوا مكان الأرستقراطيين في دعم الفنون. وبناء على ذلك، بدأت المجلات الموسيقية تعدل من نفسها تمشياً مع ذوق قرائها. فكان عليها أن تكون أقل تعليمية وأقل حشوا بالنظريات وأقل ترفعا. بدأ هذا التغيير في نهاية القرن الثامن عشر. وفي السنوات التالية من القرن التاسع عشر، أصبح الناقد الموسيقي حسب معيار القرن السابع عشر هو المنظر الكبير والناقد الموسيقي الذي يكتب ويفكر بعمق، أصبحوا مهجورين. لقد كانوا نقاداً أقوياء مستعدين للمعارك النقدية.

كانت المجلات الموسيقية في العصر الكلاسيكي الوسيلة الوحيدة لعرض النقد الموسيقي، وإن لم تتح المطبوعات والصحف اليومية مساحات كبيرة للمقالات النقدية. وكانت المطبوعات اليومية في بعض الأحيان تنشر بعض الفقرات عن العروض الأولى للأعمال الموسيقية. غير أن هذه المقالات ذات طبيعة تقديرية أو إعلانية أكثر من كونها ذات طبيعة نقدية.

ومن جهة أخري، لم يبدأ النقد الموسيقي المنتظم في اليوميات حتى وفاة هايدن وموتسارت وترسيخ بيتهوفن لشهرته. لذلك يمكن القول إن الصحف اليومية لم تساهم في تشكيل الحركة النقدية في العصر الكلاسيكي. لذلك فقد تحملت

المجلات الموسيقية وحدها كل العبء في تشكيل الرأي العام. كان رؤساء تلك المجلات يدركون مسئولياتهم هذه. ولذلك كان معظمهم من الشخصيات الموسيقية مثل فوركل وريخارت، أو أدباء مثل روخليتس. وكان من سياسة هذه المجلات عدم ذكر اسم الناقد الموسيقي. فكانت معظم المقالات بدون توقيع وذلك في محاولة للحياد والاستقلالية الكاملة للآراء.

كان تأثير تلك المجلات كبيرا بالرغم من أن النقد الموسيقي كان في الغالب ذا طبيعة بسيطة ومتينة في الوقت نفسه رغم نقصها للخيال. لقد كان النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية يعبر عن جمهور الطبقة الوسطى التي كان ينتمي إليها كل المؤلفين الكلاسيكيين الكبار. ومن جهة أخري، قدم المواطنون العاديون معظم الطاقة الروحية للقرن الثامن عشر، ابتداءً من روسو وفولتير وجوته وشيللر وهايدن وموتسارت وبتهوفن، مما كان من الضروري معه أن يتغير أيضاً طابع وشخصية النقد الموسيقي في تلك الفترة.

- **النقد الموسيقي في إنجلترا**

لم تصدر في إنجلترا دوريات موسيقية في ذلك الوقت. بينما كان هناك إنتاج للأبحاث والنشرات كانت لفلاسفة هواة وأدباء محبين للفنون والموسيقى. باستثناء تشارلز بيرني C. Burney (٢٧)، الذي جمع ما بين كونه مؤرخا أكاديميا وموسيقيا سليم الحس، ولكنه حس تاريخي محدود.

كتب بيرني مقالة قصيرة عن "النقد الموسيقي Essay on mUsical Criticism" (في عام ١٧٧٦م)، والتي أضافها لمقدمة كتابه الثالث بعنوان "التاريخ العام General History". إن وعي بيرني بمسألة التعبير الموسيقي فاق كل معاصريه.

أراد بيرني أن يقدم الإرشاد للذين لديهم الاستعداد أن يتعلموا كيف يستمعون إلى الموسيقى وكيف يستطيعون أن يكونوا أحكاما لما يسمعوه من أعمال موسيقية. فالناقد الموسيقي، من وجهة نظر بيرني، لا يعدو أن يكون موسيقياً محترفا، كما أنه لم يبلغ مرتبة الصحفي، إنما هو فقط مستمع للموسيقى تتوفر لديه القدرة على أن يحكم على ما يستمع إليه. وكانت وجهة النظر هذه هي السائدة في ذلك الوقت، ويتضح ذلك من تقسيم صمويل جونسون S. Johnson (٢٨) للنقاد إلى فئات ثلاث:

١) أولئك الذين هم لا يعرفون القواعد ويحكمون بناءً على ذوقهم الطبيعي ومشاعرهم الذاتية.
٢) أولئك الذين هم على دراية بالقواعد ويحكمون طبقاً لها.
٣) أولئك الذين هم على دراية بالقواعد ولكنهم يحكمون فوق هذه القواعد.

- **تشارلز آفيزون C. Havison (٢٩)**

في مقالة Essay on Musical Expression في عام ١٧٥٢م، حاول إيجاد خطوط توازٍ ما بين الموسيقي وباقي الفنون خاصة الرسم، واعتبر أن الموسيقى في القرن السادس عشر كانت شديدة التخلف.

وقد سمى آفيزون البوليفيين الباروكيين في القرن السابع عشر بالقدماء، في حين سمى مؤلفي الأوبرا الإيطالية والفرنسية بالمعاصرين.

وكتب آفيزون عن التعبير الموسيقي الحقيقي، فيقول "إن التعبير الموسيقي هو ذلك التعاون والالتقاء بين الحالة السائدة والانفعالات التي يود الشاعر أن ينقلها لنا. كما افترض أن أفضل موسيقى آلية يمكن أن تعد تقليداً أو محاكاة للموسيقى الغنائية. كما أكد على ضرورة البحث في سيرة الموسيقيين السابقين وأعمالهم الفنية. وهو بذلك يريد أن يؤكد على أهمية الحس التاريخي في تقييم المؤلفات والمؤلفين الموسيقيين.

خامساً: المؤلفون الموسيقيون في القرن الثامن عشر وموقف النقاد منهم

◆ جوزيف هايدن J. Hayden (١٧٣٢م-١٨٠٩م)

أول مقالة تناولت بعض أعمال هايدن كانت في مجلة هيللر الموسيقية "التقارير الأسبوعية Wöchentliche Nachrichten" عام ١٧٦٦م، وكانت عبارة عن تقرير عن هذه الأعمال. وكان هايدن مشهوراً في أوروبا في تلك الفترة. ولكن ازدادت شهرته في الفترة ما بين ١٧٦٦م-١٧٦٩م. كان قد ألف أربعين سيمفونية عرضت في باريس ولندن، بالإضافة إلى رباعياته الوترية التي كانت لها شهرة كبيرة. وتم طبع سيمفونيات هايدن في ألمانيا وفرنسا وهولندا. وبذلك أصبحت موسيقى هايدن ذات شهرة أوروبية.

أما أقدم نقد موسيقي لأعمال هايدن، فكان أيضاً في مجلة هيللر في عام ١٧٧٠م. وتناول فيها الست سيمفونيات Six Symphonies à Huit Parties التي نشرت في باريس بواسطة بوالو Boileaux. وكان الجدل من جانب هيللر هو التشكيك في هايدن، فكتب يقول متعجباً إن كان هايدن هو الذي قام بتأليف الست سيمفونيات، لأن الكثير من المؤلفين يحملون نفس الاسم "هايدن"، وهو يعتقد أن السيمفونية الأولى والخامسة والسادسة هي الأفضل. ولكن في السيمفونيات الأخرى يفتقد الأسلوب الأصيل للسيد "هايدن".

وبالرغم من هذا النقد، والذي تناول هايدن بجفاء، إلا أن هايدن كانت شهرته في أوروبا رائجة، وتدفقت مؤلفاته الموسيقية حول العالم، في باريس ولندن وفيينا. كما أصدر الناشرون بأعداد كبيرة مطبوعات لمؤلفاته الموسيقية والتي كانت تعزف في الحفلات الموسيقية والصالونات الموسيقية. لذلك فبدون أي

مساعدة من النقاد وأي ثناء من المجلات الموسيقية، أصبح هايدن مؤلفا موسيقيا ذا شهرة أوروبية، لأن موسيقاه كانت تتناسب مع ذوق الجمهور وأيضا مع النقاد في تلك الفترة.

لكن بعد خمسة عشر عاما، كتب ريخارت مقالة في مجلة "الفن الموسيقي Musikalisches Kunstmagazin" في عام ١٧٨٢م، تناول فيها رباعيات هايدن الوترية رقم ٣٩-٤٤ وسيمفونياته الست التي نشرت لمصنف رقم ١٨ والتي نقدها قبل ذلك هيلر، كتب ريخارت:

"هناك قليل من المؤلفين لهم تكنيك جيد في الكتابة، أنه من المهم النظر في أعمال هايدن بعين ناقدة. حتى مؤلفاته الموسيقية الأولى والمعروفة لدينا منذ عشرين عاما ونصف تكشف عن روحه الأصيلة ذات الطبيعة الطيبة، وهو مفعم بالرقي والبساطة في تطور الهارمونية، التي من خلالها استطاع الفنان الأصيل أن يعبر عن نفسه في كل مؤلفاته الموسيقية، وذلك من خلال المشاعر المتزايدة والدراسات العميقة للفن. لقد جمع بين الأصالة والتنوع. وإذا كان لدينا فقط هايدن وباخ، فإننا كألمان، يمكن أن نقول بجرأة بأن لدينا أسلوبنا الخاص وأن موسيقانا الآلية هي الأكثر إثارة."

إن هذه المقالة التي كتبها ريخارت، والمقالة التي كتبها هيللر، يدلان على أن النقد الموسيقي في المجلات الموسيقية قد تغير خلال الخمس عشرة سنة. وانهالت المقالات النقدية بعد ذلك بالثناء على هايدن والتأكيد على جمال الألحان وثراء الأفكار الموسيقية. وأطلق على هايدن "الرجل الشهير" وكان قد بلغ أوج شهرته. ولكن بالرغم من ذلك، كانت هناك مقالات متحفظة وقاسية حيال هايدن، فتعرض لنقد قاس في عمليه "الخليقة Creation" و"الفصول The Seasons" من الناقد والمؤلف الموسيقي سبازييه J. K. Spazier (٣٠).

واستمر هذا الأسلوب في النقد الموسيقي حتى بداية القرن التاسع عشر. وتعتبر هذه الفترة مرحلة انتقال من النقد المتحذلق إلى مرحلة النقد الحماسي الحقيقي للحركة الرومانتيكية.

ففي النقد الموسيقي الذي نشر في مجلة ليبزج الموسيقية Musikalische Zeitung في عام ١٨٠٠م، بدا ذلك النقد أنه يتسم بطابع النقد الأدبي وهو الأول من نوعه الذي يتخطى مجال الموسيقى إلى مجال أوسع، وهو الأدب. ففي هذه المقالة كانت المقارنة بين هايدن وستيرن Sterne، وسرعان ما اتبعه آخرون. فقورن هايدن بفيلاند Weiland وجيلر Gellert، كما قورن موتسارت بالشاعر Klopslock.

لم يعرف مؤلف موسيقي عظيم أبسط وأكثر تواضعا من هايدن. فتوافقت مشاعره الدينية مع ألحانه الجميلة وثراء أفكاره في التأليف الموسيقي مع شخصية هايدن الطبيعية، مما جعل المؤلف الموسيقي أكثر التصاقا بمشاعر الرجل العادي، فجاءت موسيقاه سهلة الفهم. حتى النقاد الموسيقيون لم يجدوا صعوبة في استيعابها.

ومن جهة أخرى، نجد أن هايدن وصل إلى قمة إنجازاته الموسيقية دون مساعدة من النقد الموسيقي أو النقاد.

♦ فولفجانج آماديوس موتسارت W.A. Mozart (١٧٥٦م-١٧٩١م)

كان موتسارت مثل هايدن في وصوله لقمة الإنجازات الموسيقية دون مساعدة من جانب النقد الموسيقي. لقد كانت موسيقاه أكثر تعقيدا من موسيقى هايدن، ولم تكن سهلة مثل موسيقى هايدن، كانت أكثر أرستقراطية، مصحوبة بخليط نادر من المزاج التراجيدي والكوميدي، وجمال الحس وبهاء الصوت.

كان النقد الموسيقي لأعماله قبل عرض أوبرا زواج فيجارو قليلا، كان عبارة عن تقارير وأخبار عن عروضه الموسيقية. أما النقد الحقيقي الأول الموجه لموتسارت فقد ظهر بعد العرض الأول لأوبرا الاختطاف من السراي في عام ١٧٨٢م في مقالة كتبها كرامر Cramer (٣١):

"إن الأوبرا مليئة بالموسيقى الجميلة، لقد نال الذوق والأفكار المميزة للمؤلف إعجاب الجميع. واستمر الثناء والمدح في مقالات المجلات الموسيقية للنقاد روخوليتس، وكرامر وشايله. ولكن منذ عام ١٧٨٥ فصاعدا، اختلطت انتقادات الثناء لموتسارت بالانتقادات الحادة، وذلك عندما بدأ موتسارت في تطوير قوى موهبته الشخصية المجددة لعبقريته الموسيقية، إذ أشعر النقاد أن شيئا جديدا قد طرأ على أسلوبه وأنه يسعى بموسيقاه إلى إبداع عالم مختلف تبرز فيه موهبته لتكون أكثر وعيا. ويمكن القول إن هناك ثلاثة من الإنجازات الجديدة لموتسارت تميز بها أسلوبه في التأليف الموسيقي:

١) استخدامه في الكتابة الأوركسترالية أوركسترا سيمفوني كامل لأول مرة في أوبرا زواج فيجارو.
٢) الاستخدام الجديد للهارمونية الكروماتية للتنافر.
٣) اختياره للخلطة الشكسبيرية في الجانب الدرامي من الأوبرا والتي جمعت ما بين التراجيديا والكوميديا (٣٢).

في عام ١٧٨٥م، عندما نشر موتسارت رباعياته الوترية الست فقد تميزت بجرأة في أسلوبه وحداثة ألحانها والجدة في الهارمونيات. وكما في الرباعية السادسة للوتريات من مقام [دو كبير]، إذ استخدم موتسارت فيها

التنافرات الحادة في المقدمة وتداخل المقامات الكبيرة مع الصغيرة، كما أن تضاد التنافرات المختلفة المتقطعة جاءت كالمطرقة عند الاستماع إليها، ولم يحدث من قبل أن عبر عن الألم المأساوي بمثل ذلك التوجه (٣٣). لذلك كان النقاد يحذرون الجمهور من ابتكارات موتسارت. وانصبت معظم انتقاداتهم على أن موتسارت قد بدأ في خلق أشكال جديدة في الموسيقى.

في يناير ١٧٨٧م، كتب مراسل "المجلة الموسيقية Magazinder Musik" في فيينا "إن موتسارت أفضل وأبرع عازف بيانو سمعته من قبل، ولكن للأسف فإنه يمضي بعيداً في محاولته للتجديد، ولا يهتم إلا قليلاً بالمشاعر والوجدان" (٣٤).

كما كتب شاول J.B.Schaul:

"إن هارمونيات موتسارت صعبة ومعقدة وتقود سامعيه إلى صخور منحدرة في غابة شوكية حيث تنمو الأزهار ولكن في تباعد" (٣٥).

لقد بدا أن الخاصية الرئيسية التي أثرت على النقاد في القرن الثامن عشر هو هارمونيات موتسارت، بالإضافة إلى استخدامه للأوركسترا السيمفوني في الأوبرا، والذي ألقى بثقله عليهم. ولم يكن استخدام هذا الأوركسترا الحديث مصاحباً فقط، مثل الأوركسترات المنفذة للأوبرا الإيطالية الهزلية Opera Buffa، والتي كانت تعكس المواقف الدرامية وتفاصيل العمل الدرامي.

وحينما عرضت أوبرا دون جيوفاني في برلين، كتب سبازييه J.K. Spazier:

"إن موتسارت يقذف هذه الكتل الكبيرة من الأصوات على الجمهور، لدرجة أنه يصبح من غير الممكن دراسة العمل الجيد ككل" (٣٦).

إن الخطوة الكبيرة التي خطاها موتسارت من أوبرا زواج فيجارو إلى دون جيوفاني، تركت النقاد في الخلف بعيداً عن إبداعه الموسيقي. وحتى أوبرا "الناي السحري" التي دمج فيها الروح الشعبية الألمانية بالحكمة، والعدمية وتمجيد الإنسانية، لم تسعد النقاد. فكتب H. C. Koch (٣٧) يتأسف قائلا:

"إن الشخص يمكن أن يرى في هذا القرن الفوجة التي هي تحفة فنية عظيمة وهي تكتب في قالب هزلي في أوبرا موتسارت، أراد أن يكون نصفها كوميدياً ونصفها جاداً. ففي تلك الأوبرا رأينا المهرجين والحكماء جنباً إلى جنب مع الحيوانات. وكل هذه العناصر تشكل تشوشاً. وذلك لجعل الأعجوبة في الجزء الجاد من الأوبرا مفهوماً أو قابلا للاستيعاب، ولجعل الحرب على الذوق الجيد عذراً لدى الجمهور الذي يقلل من قدر الشعر في عصرنا" (٣٨).

إلا أن النقاد مثل ريخارت وروخليتس في حوالي عام ١٨٠٠م بدؤوا في تقديم أشكال جديدة وجادة من النقد الموسيقي في مجلاتهم، وهذا دفعهم إلى إنصاف موتسارت، مثلما فعلوا سابقا مع هايدن، فجاء النقد جاداً ومتحمسا، ذكيا مما أعطى صورة رائجة لموسيقى موتسارت في مجتمع فيينا ليتغلب على المصاعب التي يلقيها في فهم هذه الموسيقي الحديثة وتذاك.

ومن جهة أخرى، قدم النقاد الرومانتيكيين تفسيرات قيمة لموسيقى موتسارت الذي هو نفسه رومانتيكي بالنسبة لهم، فكانت الهارمونيات الكروماتية التي استخدمها موتسارت تماثل تلك الألوان والظلال المتغيرة التي يكثفها شوبان Chopin وديبوسي Debussy كما تمثلت رومانتيكية موتسارت في إحساسه بالمعنى التراجيدي للحياة كما في أوبرا "دون جيوفاني".

كشف الشاعر والموسيقي والناقد هوفمان Hoffmann E.T.A. عن رومانتيكية موتسارت في السيمفونية [صول صغير] قائلا:

"في الأصوات الجميلة للأشباح يتردد الحب والجنون، وتشع الليالي بأضواء الأرجوان ونتابع بشوق الأطياف وهي تومئ بطريقة ودودة. كذلك يمكننا أن ننضم لرقصاتها الدائرية ونطير في السحب في رقص أبدي للعوالم".

كان هوفمان أول من كشف عن السخرية الرومانتيكية في أوبرا "هكذا هن جميعا Cosi fan tutte" (٣٩). بينما نجد مجلة Journal des Luxus und der Moden نشرت مقالاً عن نفس هذه الأوبرا:

"إنها أغبى شيء في العالم".

ولكن جاء هوفمان بعد عشرين سنة، أثنى على نفس الأوبرا بالقول إنها جوهر للأوبرا الكوميدية في إطار خيالي يعتمد على الأطر الخيالية للشخصيات.

لقد اقتربت حقبة النقد العقلاني من نهايتها مع نهاية القرن الثامن عشر وإيذانا ببدء عصر النقد الموسيقي الرومانتيكي.

♦ **لودفيج فان بتهوفن L. V. Beethoven (١٧٧٠م-١٨٢٧م)**

ظهر أول نقد عن بتهوفن في مجلة فيينا (٤٠)، وكان عبارة عن تقرير لأولى مؤلفاته، التي اعتبرت جديرة بالنشر، وهي الثلاثة "تريو مصنف رقم ١". ومن هنا بدأت رحلة بتهوفن الإبداعية ومع رد الفعل النقدي لمؤلفاته المبكرة، ثم لمرحلة ما بعد غام ١٨٠٠م.

لقد خص بتهوفن هايدن بأول ثلاث صوناتات للبيانو. وبناءً على ذلك، فقد أصبح في نظر مجتمع فيينا الموسيقي أنه تلميذ لهايدن. وكان ذلك انطباع طبيعي لأنه بدأ مواصلا لعمل أستاذه، فقد كتب ثلاثياته الأولى، ورباعيته الوترية، وأولى صوناتاته، وأول سيمفونيتين له، ضمن الإطار الذي أوجده هايدن وأورثه

موتسارت. ولكن بالرغم من ذلك، فإن السيمفونية الأولى بمقدمتها غير المألوفة التي تبدأ على الدرجة الخامسة المتسلطة أعلنت عن فجر جديد من الصراع العاطفي. لقد حولت الهارمونية الاتجاه نحو المشاعر الرومانتيكية. كما أن السيمفونية الثالثة والرباعيات الوترية [فا صغير] كانت تنذر بذلك. ومن جهة أخرى، كان النقاد الموسيقيون التقليديون أول من ارتابوا في أن موسيقى تلميذ هايدن تحمل شحنة متفجرة.

كانت الانتقادات الأولى لموسيقى بتهوفن أكثر الوثائق الإنسانية إثارة، فهي تبين كيف أن العناصر الموسيقية الجديدة لبتهوفن تفجرت بسرعة ودقة، في وقت كان محبو الموسيقى يعتقدون أنهم يستمعون إلى تلميذ لهايدن.

لقد ندد هؤلاء النقاد بكل الحداثة في كل من الديناميكية والإيقاع والهارمونية، لكونها خطرا على مكانة الموسيقى. كانت أقلام النقاد حادة وجاهزة للهجوم على كل جديد. وبدأت الموسيقى في التقدم نحو جماليات وتعبيرات وقيم جديدة، وهو ما لم يستطع الناقد التقليدي أن يستوعبها ليؤيدها في نقده.

ظهرت سلسلة مقالات نقدية عن أعمال لبتهوفن في المجلة الموسيقية الشاملة (٤١). وكان أسلوب النقد الموسيقي في المجلة يعكس المقاومة اللاإرادية لموسيقاه إلى جانب الإعجاب والحماس في بعض الأحيان لبتهوفن.

فظهرت أولى هذه المقالات لموزر Nepomuk Möser (٤٢)، فكتب عن التنويعات Mich Brennt ein Heisses Fieber: "بأنها أفضل من تلك التنويعات المأخوذة من الناي السحري لموتسارت Ein Mädchen oder Weibchen". وإذا كان بتهوفن قد نجح في عمل التنويعات للفكرة الثانية فتبدو الانتقالات مندفعة، وهي عادية وستظل عادية. وكانت نصيحة موزر الأخيرة لبتهوفن هي دراسة تنويعات هايدن وفوجلر Vogler.

وفي مقالة أخرى في نفس المجلة، كتب مقالة عن ثلاثية الكلارينت مصنف رقم ١١، يقول عنها الناقد: إن على بتهوفن أن يكون قادرا على كتابة العديد من المؤلفات الجيدة، لأنه يملك معرفة غير عادية في الهارمونية، بالإضافة إلى حب التأليف الموسيقي الجاد".

وفي مقالة أخرى تناول موزر الثلاث صوناتات للبيانو والفيولينة مصنف رقم ١٢ يقول فيها: "إن الناقد الذي لم يتعود مؤخرا على مؤلفات البيانو لبتهوفن، سنجد أنه كتب هذه الصوناتات بكثير من العناية والجهد، كما سنجد أن التحويلات ليست جيدة والألحان ليست غنائية. وتستمر تكويم المصاعب وراء المصاعب حتى نفقد كل الصبر والبهجة. إذا تحكم السيد بتهوفن في نفسه أكثر، وسار على درب الطبيعة، ومع اجتهاده وموهبته، فإنه يستطيع كتابة الكثير من المؤلفات الرائعة" (٤٣).

وفي مقالة أخرى عن نفس الثلاث صوناتات للبيانو والفيولينة، يقول موزر "إن الناقد لا ينكر أن السيد بتهوفن عبقرية، ويمضي ويتقدم في طريقه، غير أن ثراء أفكاره يحثه في الغالب على تكريس أفكاره الموسيقية على نحو متسع. ولذلك على الناقد تكييف نفسه تدريجيا مع طريقة بتهوفن" (٤٤).

وعلى هذا فالنقد الموسيقي استمر في مواجهة بتهوفن في تجديداته إلا أنهم بدؤوا يقدرون ويحترمون بتهوفن. لقد بدا واضحاً أن بتهوفن الشاب قد عرف بواسطة النقاد الموسيقيين كقوة روحية قادرة على خلق ثورة موسيقية في عالم الموسيقى.

في بداية عام ١٨٠٠م، انتهت الفترة التي اعتبر فيها بتهوفن كطالب لهايدن، وبدأ بتهوفن في تحويل الأساليب السيمفونية التي ورثها من هايدن. فوسع إطار السيمفونية اعتباراً من السيمفونية الثالثة البطولية Eroica، وأدخل الأشكال السيمفونية في جو درامي، وشحنت الديناميكية بطاقة متفجرة. كما تضمنت الموسيقى قوى شاعرية جديدة. وإذا كانت هذه السيمفونية تعد عصراً جديداً للموسيقى السيمفونية، فإن النقاد استقبلوها بالمدح والقدح في النقد الموسيقي في أواخر نهاية القرن الثامن عشر، الذي أصبح غير قادر على تقدير المشاعر المتفجرة والصراعات العاطفية للروح والوعي بالقيمة الإنسانية التي عبر عنها بتهوفن في موسيقاه.

وعندما عرضت أوبرا فيدليو Fidelio، فكانت تماثل Eroica، فقد أشعت الأوبرا بالبطولة والحرية والعدل والحب. ولقد أثرت على التطور الكامل لموسيقى الأوبرا الألمانية في القرن التاسع عشر. فكانت حقاً موسيقى المستقبل بانفعالاتها الدرامية مما جعلها غير مفهومة للنقاد المعاصرين. فلم يأت بعد الناقد الموسيقي الذي يملك الرؤية النقدية التي كانت تقدمها الرومانتيكية. لقد كان نقاد عصر بتهوفن من سلالة نقاد القرن الثامن عشر العقلانيين الكبار الذين يعتقدون أن كل ظواهر العالم الفني يمكن الحكم عليها بالعقل، ويحكمون على الأعمال الفنية بمعايير النقد التقليدي.

سادساً: الخلاصة

إذا كان النقد الفني يعرف بأنه ترجمة وتقييم الخبرة الفنية عن طريق التحليل العقلي والتحقيق الإبداعي للعمل الفني. لذلك فإن النقد عملية مركبة، فبينما يهتم العمل الفني بشكل أساسي بموجة من المعايير الجمالية، فإن النقد يحاول أن ينقل شيئاً من تلك الجودة للجمهور، علاوة على ضرورة نقل نتيجة تأثير تلك الجودة على عقل الناقد وخبرته.

أما النقد الموسيقي فهو أيضاً عملية مركبة، فهو معني بموجة من المعايير الجمالية الموسيقية كأداة من أدوات التأليف والمؤلف الموسيقي، ومعني أيضاً بالتعبير بالكلمات كأداة من أدوات الناقد الموسيقي. لهذا نجد أن الناقد الموسيقي يستخدم الاستعارة من خارج الموسيقى في كتاباته النقدية، في محاولة لنقل تأثير تلك الجودة إلى الجمهور والتي تترك أيضاً بدورها تأثيرها على عقل الناقد الموسيقي وخبرته.

ومن هذا المنطلق يمكن من الدراسة السابقة استخلاص الآتي:

أولاً: اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر.

ثانياً: دور النقد الموسيقي في تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر.

أولاً: اتجاهات النقد الموسيقي التي عاصرت تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر

١) اتجاه مؤيد لأتباع نهج الفلسفة الجمالية الفرنسية، باعتبار الطبيعة نموذجاً تستقي منها اللغة الموسيقية ذات الأشكال الأكثر حرية في التعبير الدرامي في الألحان والهارمونيات. وكان لهذا الاتجاه دور مؤثر على الموسيقى الكنسية والكانتاتا الدينية والآرياداكابو في الأوبرا. ومن النقاد الرواد لهذا الاتجاه جون ماتيسون.

٢) اتجاه يركز على الموضوعية كأساس للحكم على العمل الموسيقي ويبحث عن النظريات الموسيقية والفلسفة الجمالية التي ينتمي إليها العمل الموسيقي – موضوع النقد – وليس بالبحث عن معان وقيم خارج العمل الموسيقي ذاته. ومن أهم أنصار هذا الاتجاه ميتسلر.

٣) اتجاه يحكم على العمل الموسيقي باعتباره نتاجاً إبداعياً مشتركاً لعقل وعاطفة المؤلف الموسيقي، الذي يستغل كل إمكانيات عقله وطاقة فكره في صياغة عمله الموسيقي. ولكن لا يكتمل هذا العمل إلا إذا ترك مشاعره الحميمة تتدفق في النسيج الموسيقي والشكل الفني المناسب، وحتى لا يتحول العمل

الموسيقي لمجرد معادلة رياضية. وهذا الاتجاه في النقد الموسيقي يقترب من الذوق العام للطبقة الوسطى من محبي الموسيقى في عصر العقلانية، وكان من أنصار هذا الاتجاه هيللر.

٤) اتجاه رافض لأساليب عصر الباروك والفكر البوليفوني المليء بالتراكيب والزخرفة ولا يعترف إلا بالتحولات الآتية لعصر العقلانية والمتميز بالبساطة والوضوح في الأساليب والتراكيب الموسيقية.

وكان من أشد أنصار هذا الاتجاه يوهان أدولف شايبه، الذي نقد بشدة موسيقى باخ، واعتبرها موسيقى صارمة ومليئة بالصوفية الدينية والفكر البوليفوني الهائل في التراكيب والمعاناة. فجاء نقده قدحاً للأساليب الموسيقية لعصر الباروك ولم يتعرض لمدى جودة وحرفية وتكنيك باخ في استخدامه لتلك الأساليب.

لذلك فإن الضعف في هذا الاتجاه كان نتيجة لأن الناقد الموسيقي قد طرح جانبا السياق التاريخي للأساليب الموسيقية، ولأن أي مؤلف موسيقي لا يستطيع أن ينسلخ عن عوامل التاريخ، ومن خلال النظرة التاريخية يمكن التواصل بين الماضي والحاضر والقديم والحديث. لذلك لم يتجاهل نقاد القرن الثامن عشر هذا المفهوم، بل رأوا عدم الحاجة إليه حيث طبقوا نظرياتهم الجمالية العامة على الموسيقى.

ثانياً: دور النقد الموسيقي في تطور الحركة الموسيقية في أوروبا في القرن الثامن عشر

١) بدأ النقاد الموسيقيون في معارضة أسلوب الأوبرا الباروكية. وكانت المعركة بين القديم والحديث تدور حول ما إذا كانت العقلانية والطبيعة يجب أن تسود الأوبرا بشكل عام. وتبع ذلك صراع بين النقاد الموسيقيين حول أفضلية التحول في الأوبرا إلى النمط الفرنسي أو النمط الإيطالي. وكان هذا الصراع نتيجة حتمية للأيديولوجيات المختلفة في الموروث الثقافي والموسيقي مع التطورات الاجتماعية وظهور الطبقة الوسطى البورجوازية وانفصالها عن الطبقة الأرستقراطية. كل هذه التيارات تفاعلت وتصارعت وانعكست على الأوبرا الإيطالية والفرنسية. وعدد أنصار كل من الأوبرا الفرنسية والإيطالية حجج الأفضلية لما يراه. فأنصار الأوبرا الفرنسية يفضلون أن تتوازن في الأوبرا القيم الأدبية في النصوص والقيم الموسيقية التي تتميز بها الريستاتيف والكورس – والباليهات – ودقة الأوركسترا، في حين أن أنصار الأوبرا الإيطالية فالأولوية لديهم للقيم الموسيقية في الأوبرا وأهمية ذلك عندهم في تجسيد مفهوم الطبيعة في المشاعر وعذوبة الألحان وتعظيم آريات الكولوراتورا والغناء الجميل.

- ودخل في دائرة النقد الموسيقي في فن الأوبرا الأدباء والمفكرون، وقد استند هؤلاء النقاد في الحكم على وجهات النظر الآتية:
- الألحان لا بد أن تعبر عن الطبقة الوسطى وليس عن الطبقة الأرستقراطية.
- محاولة الحكم على نصوص الأوبرا "الليبريتو" بمعايير النصوص المسرحية بدلاً من الحكم عليها كنصوص معدة لتتلاءم مع تكنيك فن الأوبرا.
- نهج التراجيديات الفرنسية في تناول النص الشعري "الليبريتو" في الأوبرا وأن يتوحد فيها "وحدة الزمان والمكان".

لقد كان لآراء النقاد الموسيقيين والأدباء ووجهات نظرهم المختلفة دور فعال في كل الإصلاحات التي تمت في مسار الأوبرا فيما بعد.

٢) إذا كان النقد الموسيقي له دور فعال لا ينكر في التحول من عصر الباروك إلى العصر الكلاسيكي فإنه يؤخذ عليه أن المعايير والأسس التي استند إليها النقاد في تقييم عصر الباروك أدت إلى سلسلة من اللبس في التمييز بين الغايات والتطلع إلى آفاق جديدة وبين وسائل تحقيق تلك الغايات. مما أدى أيضاً إلى سلسلة متعاقبة من اللبس أنكرت معها أهمية مراعاة الناقد للسياق التاريخي للعمل الموسيقي. فأدت بالتالي إلى إنكار قوة وعظمة موسيقى باخ في عصر الباروك.

٣) لم يكن للنقاد الموسيقيين أي دور هام في مساعدة المؤلفين الموسيقيين المجددين في القرن الثامن عشر والذين سطعت شهرتهم بعد ذلك في العصر الرومانتيكي (هايدن وموتسارت وبتهوفن)

- فموسيقى هايدن كانت أكثر التصاقاً بمشاعر الجمهور العادي، فجاءت سهلة الاستيعاب من الجمهور والنقاد.
- وصل موتسارت إلى قمة إنجازاته الموسيقية دون مساعدة من جانب النقاد الموسيقيين، واختلطت انتقاداتهم بالمدح والقدح، عندما بدأ في تطوير وتجديد أسلوبه الموسيقي وزادت حدة وقسوة النقد لاستخدامه الجديد للتنافر في الهارمونية الكروماتية.
- كما عكست كتابات النقاد الموسيقيين المقاومة اللاإرادية لموسيقى بتهوفن، ونددوا بكل الحداثة في موسيقاه من خلال الإيقاع والتحويلات والانتقالات الموسيقية والهارمونية والديناميكية المشحونة بطاقة متفجرة. وهنا تكمن خطورة أسلوب الناقد الموسيقي في تناوله لهذه التجديدات ووعيه بها، لأنه يمكن من خلالها أن يرصد ويتابع التحولات والتطورات الموسيقية التي يمكن أن يستشف منها واقعاً موسيقياً جديداً.

لذلك يمكن القول إذا كان النقد الموسيقي استطاع اكتشاف الخطوط العريضة في الأساليب والتجديدات الموسيقية لهؤلاء المؤلفين العظام، ولكن النقاد لم يستطيعوا اكتشاف مواطن العبقرية فيهم.

٤) مع نهاية القرن الثامن عشر، طرأ تغيير على أسلوب ونمط المجلات الموسيقية. فقد غاب عن لغة النقد الموسيقي الرصانة التي تميز بها أسلوب النقاد الأوائل، وأصبحت أكثر مرونة لتدخل في مجتمع محبي الموسيقى للطبقة الوسطى. ولذلك يمكن القول بإن النقاد الموسيقيين الأوائل كانوا يسبقون المؤلفين الموسيقيين العظام. ومع نهاية القرن الثامن عشر كان النقاد يقفون خلف المؤلفين الموسيقيين. وسيظل فضل النقاد الموسيقيين الأوائل الذين فتحوا بوابة العصر الذهبي للكلاسيكية. فالمنظومة الإبداعية الموسيقية لا بد أن تواكبها الدراسات النقدية والتي كانت لها اتجاهات قوية في القرن الثامن عشر.

الهوامش

١) جـان دالومبـير Jean d'Alembert (١٧١٧م-١٧٣٨م): اشـتهر كعـالم رياضيات.

- دينـيس ديـدرو Denis Diderot (١٧١٣م-١٧٨٤م): هـو مـن أشـهر الموسوعيين الفرنسيين Encyclopédiste حيث كانت الموسوعة آنذاك تعد أعظم مشروع، ونشرت هذه الموسوعة في ٢٨ جزءا من عام ١٧٥١م إلى عام ١٧٧٧م، وكانت محاولة لتعريف العالم بنتائج العلوم الحديثة، وقدرة العقل البشري على حل مشاكل الكون.

٢) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 37.

٣) رينيه ديكارت René Descartes (١٥٩٦م-١٦٥٠م): هو من أهم الفلاسفة، إنه المفكر الذي درس الفلسفة، والفيزياء، والرياضيات، قيل إن وضوح الروح الفلسفية الفرنسية أساسها ديكارت التي غزت كل أوروبا في القرن الثامن عشر.

٤) سبينوزا Benedict (Baruch) Spinoza (١٦٣٢م-١٦٧٧م): من أمستردام، ومن مؤلفاته "Man and His Being" و"A Short Treatise on God".

٥) صمويل جونسون من القرن الثامن عشر روائي إنجليزي ومؤلف موسيقي وناقد في القرن الثامن عشر وله رواية موسيقية "خارق للطبيعة" قدمت في لندن (١٧٢٩م).

٦) الراهب فرانسوا راجونيه Abbé F. Raguenet (١٦٦٠م-١٧٢٢م): سافر إلى إيطاليا وتعرف على الأوبرا الإيطالية، واشتعل هذا الصراع بعد تقديم أوبرا "السيدة الخادمة" لـ"برجوليزي" في فرنسا.

٧) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 37.

٨) ماربورج F. W. Marpurg (١٧١٨م-١٧٩٥م): ناقد ومنظر ألماني، عاش في باريس واختلط مع المؤلفين والمنظرين الفرنسيين، ثم رجع إلى ألمانيا واستقر في برلين حتى وفاته؛ من أهم مؤلفاته ثلاثة مجلدات تتناول أسلوب رامو، ومؤلف يشتمل على شرح المقامات الكنسية القديمة، وملخص عن الكونترابونط، وخمسة مجلدات في التاريخ والنقد الموسيقي.

٩) مِتسلر L. C. Mizler (١٧١١م-١٧٧٨م): ناقد موسيقي، دريس الهارموني والكلافيكورد مع يوهان سبستيان باخ، وأسس مع باخ وهيندل مؤسسة العلوم الموسيقية.

١٠) لقد ورث القرن الثامن عشر الأسلوب الباروكي والعقلانية الكلاسيكية على السواء، وتكمن قوة هذا العصر وضعفه أيضاً في المظاهر المختلفة للباروكية والكلاسيكية، ومن جانب آخر فإن موسيقى باخ والأسلوب الكونترابونطي - الذي بلغ قمته على يد باخ - يعتبران تعبيراً رفيعاً على حيوية عصر الباروك، كما تميز المبدأ الكلاسيكي بتعبير لا يقل حيوية عن العصر السابق، وهو الذي يتمثل في الجانب البنائي لموسيقى هايدن وموتسارت.

- ويمكن اعتبار النصف الأول من القرن الثامن عشر الجزء الرئيسي والمميز لهذا العصر الذي بدأ قبل عام ١٧٠٠م ولم ينته إلا بعد عام ١٧٥٠م.
- كما شهدت الفترة من ١٧٤٠م إلى ١٧٨٠م أهم التغييرات في الأسلوب الموسيقي والذي أثر في التطور الموسيقي وذلك من خلال التدهور البادي في الأوبرا وتزايد الشعور المضاد للأسلوب الكونترابونطي وقلة التقدير لموسيقى باخ، وقد عبر هذا لشعور عن نفسه من خلال رؤى النقاد بأن تكون الموسيقى غنائية الطابع (cantabile) وكذلك من خلال المفاهيم والوظائف الميلودية والهارمونية، وهو ما أدى إلى ظهور الأسلوب الموسيقي "ستيل جالون Style Galant".
- وقد بدأ هذا التحول تقريباً منذ عام ١٧٤٠م، ومن خلال ثلاثة مؤلفين موسيقيين هم:
  - كريستوف فيلبالد جلوك Gluck (١٧١٤م-١٧٨٧م)
  - كارل فيليب عمانويل باخ Bach (١٧١٤م-١٧٨٨م)
  - يوهان شتامتس Stamitz (١٧١٧م-١٧٥٧م)

١١) Graf Max, composer and critic, p. 77.

١٢) Der Ctitische Musikus, 14, 5, 1737.

١٣) جوتشيد C. Gottsched (١٧٠٠م-١٧٦٦م)، كاتب ألماني وأستاذ في جامعة ليبزج، كان اهتمامه منصباً على الأوبرا، له كتالوج صنف فيه المسرحيات منذ عام ١٤٥٠م، وأيضاً المسرحيات التي تشتمل على موسيقى.

١٤) Neueröffnete Musick Bibliothek, 1754.

١٥) Winton Dean: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, p. 38.

١٦) لم تظهر مغنيات السوبرانو إلا في أواخر القرن السابع عشر، وكانت أصواتهن النسائية تسند إلى المغنيين "الطواشي" الذين يحتفظون بصفاء أصوات الأولاد (السوبرانو) وبريقه إلى جانب قوة القفص الصدري للرجل.

١٧) Graf. Max., Composer and critic, p. 89.

١٨) Raguenet. Parallèle des Français et des Italiens en ce qui regarde la musique et les opéras.

١٩)سان أفريمو St. Evremond (١٦١٣م أو ١٦١٤م - وتوفي عام ١٧٠٣م). وهو كاتب وروائي فرنسي.
٢٠)بارون فريدريك جريم Baron F. Grimm (١٧٢٣م-١٨٠٧م). كاتب وناقد ألماني عاش واستوطن في فرنسا منذ عام ١٧٥٠م وحتى وفاته اشتغل كرئيس تحرير في مجلة "المراسلات الأدبية Correspondance Littéraire" وكان يفضلها المجتمع الراقي في القرن الثامن عشر، وكان المشتركون فيها معظم الأمراء الألمان والطبقة الأرستقراطية، وكانت المجلة تتضمن مقالات عن العلوم والفن والتطور الاجتماعي وتقارير عن كتب جديدة ونقد لعروض الأوبرا والمعارض الفنية، وهي باختصار تاريخ زمني لكل الأحداث التي شغلت المثقفين خلال فترة ١٧٥٣م-١٧٧٣م.
٢١)كلفت أوبرا باريس بتشيني بتلحين أوبرا "إفيجينا في توريد"، وفي الوقت نفسه كلفت جلوك بتلحين نفس الأوبرا، ولكن بتشيني طلب إعادة كتابة النص الشعري، وعندما عرضت الأوبرا نجحت أوبرا جلوك نجاحا ساحقا، أما أوبرا بتشيني فقد فشلت. ولذلك كان الصراع بين أنصار جلوك وأنصار بتشيني.
٢٢) يوهان فريدريك ريخارت J. F. Reichardts (١٧٥٢م-١٨١٤م)، مؤلف موسيقي وقائد أوركسترا، وناقد ألماني، كتب اثنين أوبرا، وتنقل ما بين باريس ولندن، ولكنه استقر فيما بعد في فيينا.
٢٣)يوهان فريدريك روخليتس J. F. Rochlitz (١٧٦٩م-١٨٤٢م)، ناقد ألماني، كتب اثنين ليبريتو ونصوص للأوراتوريو والكانتاتا وبعض القصائد التي لحنها شوبرت.
٢٤)كارل فريديريك كرامر C. F. Cramer (١٧٥٠م-١٨٤٨م)، هو من أسرة موسيقية والده J. B. Cramer، وله كتابات جادة في موضوعات موسيقية مختلفة.
٢٥)يوهان نيقولاس فوركيل J. N. Forkel (١٧٤٩م-١٨١٨م)، مؤلف ومؤرخ ألماني، حصل على الدكتوراه ١٧٨٠م، وكان قائد أوركسترا، كتب أول بيبلوغرافيا عن يوهان سبستيان باخ، وله ثلاثة مجلدات في النقد الموسيقي، وكتاب في نظريات الموسيقى، ومجلدان في تاريخ الموسيقى العام، كما ألف اثنين أوراتوريو، وكونشرتو لكلافيير، وصوناتا للهاربسيكورد.
٢٦)الراهب جورج جوزيف فوجلر Abbé G. J. Vogler (١٧٤٩م-١٨١٤م)، راهب ومؤلف موسيقي، منظر وناقد موسيقي، كما درس القانون، واشتغل قائد أوركسترا، وألف سبع أوبرات قدمت في ميونخ، وفيينا، والسويد، كما له مؤلفات في موسيقى الحجرة، وكانتاتا، وموتيت، ومؤلفات دينية، كما كتب مدخل للنظريات والهارموني، ومنهج للكلافيير والباص المتصل.

٢٧)تشارلز بيرني C. Burney (١٧٦٢م-١٨١٤م). مؤرخ إنجليزي وعازف أرغن ومؤلف موسيقي وناقد، وله كتاب في التاريخ العام الموسيقي وبعض الكتب التي تتناول الموسيقى الأوروبية.

٢٨) Scholes A. Percy. The Oxford Companion to Music, p. 267.

٢٩)تشارلز آفيزون C. Havison (١٧١٠م-١٧٧٠م). مؤلف موسيقي وعازف أرغن وناقد موسيقي، اشتهر بكتاباته الموسيقية أكثر من شهرته كمؤلف موسيقي، وكتب حوالي ٥٠ كونشرتو للوتريات والأوركسترا وثلاثة مجلدات للصوناتا والهاربسيكورد والفيولينه.

٣٠)سبازييه J. K. Spazier (١٧٦٠م-١٨٠٥م)، قاد الحملة ضد هايدن، وهو رئيس تحرير "مجلة العالم العصري Zeitung für Elegante Welt".

٣١) Magazin der Musik, 1782.

٣٢) Graf. Max. Composer and critic, p. 133.

٣٣) Ibid., p. 134.

٣٤) المقالة بدون توقيع.

٣٥) Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), 1809.

٣٦) Musikalisches Wochenblatt, 1790.

٣٧) H. C. Koch (١٧٤٩م-١٨١٦م)، ناقد ومؤلف موسيقي ألماني، اشتهر بمقالاته الموسيقية المتنوعة الجادة.

٣٨) Journal der Tonkunst

٣٩) كتب هوفمان في عام ١٧٩٢م مجموعة قصصية وروائية بعنوان "Die Die serapionsbrüder" وتناول في هذه المجموعة تعليقات على أوبرا "هكذا نحن جميعاً".

٤٠) Zeitung Der Musik, 1, 4 (April), 1795.

٤١) Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), March, 1799.

٤٢) عندما نشرت هذه المقالات كانت بدون توقيع، ولكن من خلال الدراسات التي تمت لمعرفة اسم صاحب المقال تم التعرف على موزر Mözer، وهو ناقد موسيقي شهير ومعروف في الأوساط الموسيقية في فيينا.

٤٣) (A.M.Z.), June 1799.

٤٤) (A.M.Z.), October, 1799.

المراجع العربية:

١) أحمد أمين: النقد الأدبي: مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٣م.

٢) محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٥م.

٣) ستولينتز جيروم: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨١م.
٤) سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
٥) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧ م.

المراجع الأجنبية:

1) Barzume, Jacque: Critical Questions on Music and Letters, Culture and Biography, selected edited and introduced by Bea Friedland, the University of Chicago Press, Chicago and London, 1980.
2) Carter Tim: The Oxford Illustrated History of Opera, edited by Roger Parker, Oxford New York, Oxford University Press, 1995.
3) Dean Winton: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, V.5, Macmillan Publishers Limited, 1980.
4) Ellis Katharine: Music Criticism in the Nineteenth Century, France, Cambridge University Press, 1995.
5) Graf Max: Composer and critic, Two Hundred Years of Musical Criticism, the Norton Library, W.W. Norton and Company I.N.C., New York, 1971.
6) Haggin B. H.: A Decade of Music, Horizon Press, New York, 1973.
7) Martin Margot, Saloman Ora Frisberg: Reader's Guide to Music, Theory, Crticisim, Editor Murray Steib, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago and London, 1999.
8) Ru J.: The New Grove Books of Opera, Edited by Stanley Sadie, Copyright © Macmillan Press Ltd., 1992.